МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
ім. В.Г. КОРОЛЕНКА

ВЕЛИКИЙ МАЙСТЕР "БЕРЕЗОЛЯ"
До 120-річчя від дня народження ЛЕСЯ КУРБАСА

Матеріали науково-практичної конференції
5 березня 2007 р.

Харків 2007

УДК 792.071.2.027
ББК 85.334.3(4УКР)
В 27

Великий майстер "Березоля". До 120-річчя від дня народження Леся Курбаса: Матеріали наук.-практ. конф. (5 берез. 2007 р.) / Харк. держ. наук. б-ка ім. В.Г. Короленка; [уклад.: О.І. Крутас, Л.В. Хлєсткова. – Х., 2007. – 97 с.

У виданні представлено доповіді та повідомлення учасників конференції (театрознавців, викладачів та педагогів), присвяченої 120-річчю від дня народження та 70-річчю дня пам'яті Леся Курбаса, видатного театрального діяча, режисера театру "Березіль".

ТВОРЕЦЬ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

"Ми ... маємо щось нове сказати, і тому, тільки тому творимо театр"

Лесь Курбас, 1917

2007 рік є роком двох знакових дат для постаті Леся Курбаса: 120 років від дня народження (25 лютого 1887 р.) і 70 років з дня загибелі (жовтень 1937 р.).

Лесь Курбас – видатний український театральний діяч, режисер, актор, теоретик театрального мистецтва, засновник театру "Березіль" – відомий сьогодні не тільки широкому загалу культурологів і мистецтвознавців України, а й театральній громаді близького й далекого зарубіжжя.

Народився Олександр Степанович 12 вересня 1887 року на Галичині (с. Старий Скалат) в родині відомого актора Степана Яновича. Олександр Курбас закінчив Тернопільську гімназію, одержав історико-філологічну освіту у Львівському та Віденському університетах. Він з дитинства був закоханий в український театр і літературу, вільний час присвячував вивченню театрального мистецтва, філософії, музики, іноземних мов. Олександр Степанович, набувши досвід акторської та режисерської роботи у львівському театрі "Руська бесіда" і Гуцульському театрі Гната Хоткевича, згодом став засновником "Молодого театру". Більш зрілий період творчої діяльності Леся Курбаса пов'язаний з Харковом, де він керував театром "Березіль" (нині Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка).

Творчість Леся Курбаса – колосальний доробок у театральному мистецтві. Нові форми, новий зміст, нові засоби, методи та принципи сценічного дійства, нова методологія віддзеркалення правди життя й смерті на театральних підмурках, нові форми духовного перевтілення актора, новий репертуар, нова сценографія, нова психодинаміка лицедійства – усе це творчий спадок Великого Майстра театру. Лесь Курбас не тільки дозволив собі бути особистістю від Бога, а й виступити проти деспотичного режиму, проти рутини в театрі та житті.

Вдячні харків'яни у 1989 році встановили на будівлі Харківського театру ім. Т.Г. Шевченка меморіальну дошку, що увіковічує пам'ять про відомого режисера, а мала сцена театру має назву "Березіль". У репертуарі театру ім. Т.Г. Шевченка є п'єси, які ставилися ще за життя Леся Курбаса.

Постать Леся Курбаса завжди буде притягувати до себе митців, культурологів, фахівців та всіх, хто небайдужий до театру, мистецтва, творчості. Статті учасників конференції "Великий майстер "Березоля" – земний уклін майстрові сцени, скромний внесок у популяризацію його творчості.

А.П. Овчиннікова

ТЕАТР ВИЯВУ ТА ТЕАТР ВПЛИВУ

Видатний український режисер Лесь Курбас називав мистецтво «життям, яке відчувається» [1, 72]. У зв'язку з цим основним значенням мистецтва в людському житті він вважав «загострення почуття життя і відчуття світу, об'єднання індивідуальних світовідчувань в інтересах самого світу, який може розвиватися тільки в суспільстві, а не в окремій людині» [1, 77]. Він розумів театральність як творчість нових форм життя, творчість нових цінностей, стверджував, що не сцена повинна запозичувати в життя, а навпаки – життя у сцени.

Прихід Леся Курбаса до театру став творчим осягненням здобутків у галузі синтетичного мистецтва. На ниві української театральної культури він переосмислив досвід своїх попередників і сучасників: елементи реалістичної акторської школи та поетично-умовної режисури задали умовно-реалістичний напрям. Курбас переконував усіх, що чистий реалізм, як і чистий символізм, однаково суперечить суті театру: перший – тому що лине до непотрібної життєвої повторюваності, другий – тому що сприймається не кожним глядачем.

Л. Курбас виступав автором власної оригінальної естетичної концепції умовно-метафоричного театру, відмінного від інших тим, що спирався на міцну життєву основу. На думку Курбаса, впродовж усієї історії театрального мистецтва співіснували два види театру, дві сценічні системи: театр вияву і театр впливу. Перший із них пропонував глядачеві замкнену систему, де театр скупчується на змісті п'єси. Глядач у такому театрі залишався пасивним спостерігачем подій. Театр впливу, навпаки, покликаний активно втручатися в життя, впливати на емоції, на свідомість глядача цілою системою спеціально розроблених мистецьких засобів Л. Курбас відстоював театр впливу.

Створений Л. Курбасом «Молодий театр» увійшов до історії як театр постійних шукань нових форм, театр із прагненням до «європейської в національній формі культури», тобто до розширення його тематичних і жанрових обріїв, засвоєння досвіду передових театральних культур. У ньому Курбас випробував кілька мистецьких шляхів: від психологічної драми до експресіонізму.

Складаючи репертуар «Молодого театру», Курбас задумав провести актора по різних стилях, вважаючи, що «стиль у формах мистецтва –

головне». Експериментуючи з різними стилями, він ставив спектаклі на маленьких та величезних сценах, на майдані й у цирку.

В основі засад системи Курбаса було твердження, що актор-митець (суб'єкт) і створений ним образ (об'єкт) – це різні речі, що сучасний актор не ототожнює себе з роллю, об'єктивує її. Образ існував у складних співвідношеннях з багатьма елементами театральності, такими, як гра, дія, простір, а також категоріями естетики (прекрасним та трагічним). Театр має об'єкт впливу і діє через художній образ.

Курбас був новатором у розкритті образу на сцені, шляхах, що ведуть до завершеності спектаклю, розробці комплексу виховних прийомів і пошуків акторських студій. Він вважав, що художнім відображенням є не просто дзеркальний акт, а перетворення дійсності. Не задовольняючись пасивним перетворенням, режисер створював новий об'єктивний предмет – сценічний образ. На думку Курбаса, цінність образу полягає виключно в інтенсивності його впливу на глядача, у викликаних асоціаціях.

Теорія мистецького перетворення життя за Курбасом набула значення методологічного принципу в театрально-естетичній системі і дістала назву системи «образних перетворень». Учення про перетворення протистоїть естетиці натуралізму, принципам копіювання життєвих форм у мистецтві, фотографуванню дійсності. Режисер гостро відрізняв правду художню від життєвої, вважаючи натуралізм здачею позицій мистецтва. Митець, вважав Л. Курбас, щоб осягнути тенденції руху, розвитку дійсності, правдиво розкрити її сутність, мусить свідомо вдаватися до специфічних образних засобів і форм виразності, які зовсім не подібні до життєвих форм [1, 727]. Йшлося, однак, не тільки про образність як специфічну ознаку мистецтва, а про образність особливу, сконденсовану до символу, до філософського висновку про відображуваний пласт дійсності. Образна мова «перетворення» – це, звичайно, мова метафоричних художніх образів, широкого використання цілого арсеналу тропів, від метонімії і метафори до алегорії, символу та «очуднення». Запроваджуючи цей засіб художнього мислення, Курбас не проігнорував першорядне значення асоціативних механізмів для творення сценічних образів, а також для їх сприйняття глядачем. Методика мистецького перетворення життя спирається на закони асоціативного мислення, яке є вищим щаблем театральності, основаним на асоціативних здатностях людської уяви, на широкому застосуванні усього арсеналу художніх тропів, скорельованих із законами театру, з органічною природою

акторської творчості.

Курбас висунув завдання передати пластичними образами абстрактні соціальні та політичні поняття, умоглядні висновки, тобто суто раціональні категорії. Сценічні образи (перетворення) повинні мати власний зміст, виражений невербальними засобами: пластикою, дією, зовнішньою характеристикою, деталлю, звучанням. Зроблену, зафіксовану партитуру ролі Курбас називав механізованою фактурою, розуміючи під цим суму умовних знаків, комбінованих так, щоб викликати у глядачів асоціації певної реальності. Окремий знак чи символ для режисера реальний. Символ-знак за своїм розміром менший, ніж те, що він зображує і викликає асоціацію всієї речі.

Л. Курбас уникає використання терміну «символ», оскільки останній був дискредитований у свідомості глядачів декадентською мистецькою течією, тому й надає перевагу визначенню «знак». Режисерську методологію Курбаса відрізняв пошук художніх «знаків» і, на його думку, знайдення в мистецтві виразного точного знаку є вдалим перетворенням.

Режисер висував високі вимоги до культури жестів, боровся проти дріб'язковості «напівжестів», проти засмічування пластичного малюнка ролі непотрібними додатковими рухами, вимагав чіткості і доцільності, велику увагу приділяв фіксації жестів. Шукаючи секрети виразності жесту, елементу доповнюючого або змінюючого емоцію, Курбас не спинявся на жесті стилізованому, завжди скованому й схематичному, він не міг залишити жест мертвою формулою. Усе це він вважав початком свідомої об'єктивізації малюнка ролі. Актор мусив точно відповідати, чому він так, а не інакше розкривав певну деталь ролі.

Заперечуючи гру «нутром», Лесь Курбас стверджував емоційне начало в акторській грі, водночас вимагав суворого контролю над емоціями, підпорядкування їх основній ідеї вистави. Кожен жест, кожна інтонація голосу повинні народжуватись думкою актора і будити думку глядачів. Навіть найбурхливіші пристрасті, вважав він, слід вкладати в надзвичайно точну форму. Максимум експресії, почуттів, думки при мінімальних засобах виразності і з неодмінною фіксацією малюнка ролі. Не емоції мають керувати актором, а, навпаки, актор використовує емоції як засіб свідомого творчого процесу. Форма в мистецтві має величезне значення і цю проблему необхідно вирішувати кожного разу окремо, залежно від того змісту, який слід виявити і донести до глядача [2, 63].

У педагогіці Курбаса важливе місце відводилося ритму, темпу, мізансцені, тону, майстерності актора в ролі. Ритм – ідеальна форма натуральної природи, що пронизує все життя, зокрема психофізичні процеси: почуття і думки. Режисер стверджував, що думка і почуття є натуральними біологічними процесами, які мають у собі моторні і сенсорні моменти просторовості, часу і гальмування.

Ритм є виразником внутрішньої суті дієвого процесу. Наприклад, працюючи над «Етюдами» (вересень 1920 року), Курбас будував кожен етюд на тонкому відчутті внутрішнього ритму (не стільки поетичної мови, скільки ритму невисловлених думок). Дуже цікавими були завдання по запису ритмічного малюнка етюду. Виникала проблема вербальної фіксації просторового образу – тренінг, цінність якого для театру складно переоцінити.

Не менші завдання Л. Курбас ставив і в галузі мови, інтонації. Він мріяв про актора – майстра художнього слова. Важливими в системі є опанування майстерності слова на сцені та сценічна мова: «Слово і звук – два надзвичайно важливі елементи у фактурі актора. Культура мови поряд з культурою жесту мусить стати основою нашої роботи. Театр – передусім мистецтво слова. Там, де вже проведено роботу над виразним словом, актори не сповзають у самодостатню імпровізацію. Безпардонне ставлення до слова створює стихію, хаос. Переключитися всім на обміркування певної експресії слова, щоб кожна фраза мала наголос. Всякі акценти і вбиваються емоційними настановами» [3, 302].

Л. Курбас приділяв увагу мові драматичного театру, взагалі культурі мови, особливостям сценічної мови, зокрема віршованої, її ритму та мелодійності, змісту слова, його дієвості та інтонаційному забарвленню, характеру гекзаметра та способу його читання. Він домагався від акторів уміння читати вірші, дотримуючись законів ритмованого тексту, стежив, щоб виконавці не впали в побутові інтонації. Працюючи над темпоритмом сцен, інтонаційним малюнком, розвиваючи почуття віршованої мови, він уважно стежив за поєднанням слова з рухом, їх взаємовпливом. Актори мусили втілювати вірші в пластику, в ритм сценічного руху, сценічні паузи. Курбас вважав доцільним читання під метроном, це, на його думку, виховувало ритмічність звуку, виробляло техніку дихання. Кожен актор отримав відчуття ритмічності ладу, пластичності, здатність тримати своє тіло в готовності до дії, свідомо розпоряджатися засобами сценічного виразу. Режисер надавав великого значення інтонаційному багатству мови і народній творчості як джерелу

лексичної образності.

Навчання актора роботи над роллю починалось із завдань на уяву. Режисер вимагав зафіксувати зроблене. Театр має закони показу і сприймання сценічного твору. Як один з таких, Курбас проголошував закон виразності (вміння добирати виразні жести) і закон ощадливості (вміння не засмічувати роботу зайвими рухами).

Наступним етапом було опанування елементів психотехніки актора: 1) закону сприймання; 2) закону усвідомлення; 3) закону реакції. Крім того, були ще такі закони: закон послідовності (все робити чітко, послідовно); закон мотивації (коден рух повинен мати свою причину); закон перспективи (місце матеріалу за законом розвитку дії, ритмічності, контрастів); закон праці з аксесуарами; закон відчуття ритму. Кожна нова вправа йшла паралельно з усвідомленням і біологічним засвоєнням цих законів.

Усе творче життя Курбас то зводив емоційність і психологізм, то роз'єднував їх, вирішуючи нові проблеми акторської технології. Його театр збирав навколо себе інтелігентну молодь, яка не була професійною, але мала духовну орієнтацію. Режисер мріяв створити театр європейський, не притримувався принципів традиційного театру. Ось одна з його тез: поворот до Європи і до себе, без посередників та без авторитетів.

Цінність практики Л. Курбаса полягає у пошуку естетичних категорій, які стали основою режисерського театру XX ст. Вивчення його спадщини сприяє відродженню культури України.

Примітки

1. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників: Документи. – Балтімор. Торонто: Смолоскип, 1989. – 1027 с.

2. «Молодий театр»: Генеза. Завдання. Шляхи. – К.: Мистецтво, 1991. – 320 с.

3. Курбас Л. Березіль. Із творчої спадщини / Л. Курбас. – К.: Дніпро, 1988. – 518 с.

А.А. Степанова

НАСЛЕДИЕ ЛЕСЯ КУРБАСА И ПРОБЛЕМА РЕЖИССЕРСКОЙ ШКОЛЫ В НАЦИОНАЛЬНЫХ ТЕАТРАХ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Мейерхольд, Вахтангов, Таиров и Курбас. Имя великого украинского режиссера по праву стоит в ряду советских театральных лидеров первой трети XX века. Но при абсолютной сопоставимости личности Курбаса с этими деятелями русского театра и по силе художественного дарования, и по творческой значимости, историческая миссия Курбаса имела одно кардинальное отличие.

Александр Дейч вспоминал, что Курбасом владел «не столько дух реформаторства, как это принято считать, сколько дух основоположения; многое из происходившего в двадцатые годы было для украинского искусства *началом.* Возможно, что где-то здесь – основное отличие Курбаса от Мейерхольда, Таирова или Вахтангова? … Это замечание Луначарского. … Анатолий Васильевич и заметил, что Мейерхольду легче, он – реформатор, этим и силен, в то время как Ахметели и Курбасу приходится не реформировать, а создавать, формировать, без всяких пока «ре» – отсюда и их так называемый эклектизм, желание создать *все*» [1].

Но украинский (как, впрочем, и грузинський) профессиональный театр европейского типа существовал уже не первый десяток лет, сложились и национальная актерская школа, и определенные постановочные традиции. Тем не менее, по справедливому замечанию Луначарского, Курбасу, как и Ахметели, еще предстояло «создать *все*», т.е. со всем накопленным национальным багажом шагнуть из одной театральной эпохи в другую, преодолеть барьер, отделяющий эпоху актерского театра от режиссерского. Как и Ахметели в Грузии, Курбас в Украине всего себя посвятил созданию национальной режиссерской школы.

Не стоит забывать о том очевидном факте, что исторический возраст каждого национального театра отнюдь не идентичен возрасту его режиссерской школы. Как видно из исторических документов, ни у одного народа открытие национального театра не стало одновременно рождением режиссерской школы, да и быть такого не могло. Сначала в национальных театрах появились их основатели: режиссеры-

организаторы, режиссеры-драматурги, режиссеры-педагоги, которые собирали вокруг себя людей, приучали их к сцене, увлекали профессией и учились сами. Затем их сменяли режиссеры-идеологи, уже владеющие профессией постановщика и осознанно формировали национальные актерские школы, направляли их дальнейшее развитие. И только когда национальная сцена набирала силу и готова была к воплощению сложных художественных задач, на исторической арене появлялись основатели национальной режиссерской школы.

Нет четких дефиниций понятия «национальная режиссерская школа», нет исследований, посвященных процессу ее рождения, возникновению этого художественного очага, столь желанного, столь необходимого любому национальному театру. Как ни парадоксально, но представление о национальной режиссерской школе и миссии ее основателя поныне существует скорее как некое эмоциональное ощущение определенной стадии театрального процесса и личностной значимости его лидера, нежели как предмет научного исследования. Попробуем предложить собственную версию.

Основатель режиссерской школы не может быть только профессионалом. Ни Мейерхольд, ни Вахтангов, ни Таиров не стали основателями русской режиссерской школы – эту историческую задачу выполнили К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко. Их ученики, а порой и оппоненты, стали во главе новых направлений в недрах уже существующей русской режиссерской школы.

Основатель национальной режиссерской школы – всегда выразитель своеобразной творческой природы своего народа, его философии, создатель овеществленного в спектакле современного варианта национального образа мира своего народа. Он выстраивает точный баланс между фольклором и авангардом, между политикой и эстетикой, между спецификой национального самосознания и общечеловеческими идеями, между религиозной идентичностью и светским характером сценического искусства. Такой режиссер обязательно становится национальным лидером, законодателем высокого художественного вкуса, не просто удовлетворяющим культурные потребности нации своими постановками, но опережающим ее ожидания. Основатель эстонской режиссерской школы В. Пансо отлично понимал это: «В театре больше тех, кто делает, чем тех, кто думает. А ведут вперед и создают новое качество именно думающие – в них сочетается мысль и действие» [2].

У театральных деятелей такого масштаба есть еще одна историческая миссия: они не только решают художественными средствами проблему национальной самоидентификации своего народа, но и открывают его притягательное своеобразие миру инонациональному. Творческими усилиями они устанавливают самые глубокие и прочные межнациональные коммуникации, повышают репутацию нации, упрочивают доверие к ней, внушают уважение к ее творческому потенциалу, словом, вписывают ее сценическую культуру в мировой художественный круг. «Мы говорим, что если национальная форма не выйдет из рамок нашей собственной страны, если она не превратится в средство воздействия не только на грузин, но и на тех, кто не говорит по-грузински, то это форма примитивная…» [3], – утверждал основатель грузинской режиссерской школы Сандро Ахметели.

На национальных территориях Российской империи, превратившихся затем в союзные республики СССР, а ныне – в независимые государства, первая плеяда театральных лидеров такого масштаба, основателей режиссерских школ появилась в 20-е годы XX века. Это Лесь Курбас, Сандро Ахметели, латыш Эдуард Смильгис. В конце 30-х начал работать Юозас Мильтинис, основавший знаменитую литовскую режиссерскую школу и подготовивший явление великого Някрощюса. В середине 50-х годов, после окончания ГИТИСа, возвратился в Эстонию Вольдемар Пансо. В 80-е туркмен Какаджан Аширов и таджик Фаррух Касым заложили фундамент своих национальных режиссерских школ, определив при этом в целом специфику художественных и философских особенностей среднеазиатской режиссуры, застопорившейся в своем развитии лишь в силу обстоятельств политических и экономических.

В некоторых бывших союзных республиках на постсоветском пространстве – например, в Азербайджане, Молдавии, Армении, Киргизии, Казахстане, Узбекистане – так до сих пор и не произошло рождения национальных режиссерских школ, хотя их театры насчитывают многие десятилетия плодотворной профессиональной театральной жизни, а в их истории есть славные режиссерские имена. Аналогичная ситуация складывается во многих национальных театрах Российской Федерации.

Лесь Курбас, совершая прорыв в украинской сценической традиции, слишком хорошо знал, что мешает становлению режиссерской школы, что осложняет и без того непростое положение ее основателя и лидера. Важнейшая обозначенная им проблема связана с ситуацией, возникшей

«после трех сотен лет русификаторской политики царизма» [4], советскими властями во многом продолженной, а порой и превзойденной. Это проблема взаимоотношений со зрителем. Курбас рассказывает, что на спектаклях «Березоля» не бывает «людей с длинными седыми усами, в вышитых украинских сорочках», среди которых есть и представители интеллигенции из Академии наук: «Она (националистически настроенная интеллигенция – А.С.) чувствует себя у нас не очень комфортабельно. … Бойкотирует нас и часть русской интеллигенции. Это понятно. По старой киевской традиции, это все та же черносотенная часть интеллигенции» [5]. Инерция восприятия зрителя, традиционно тяготеющего к привычным и простым национальным сценическим формам, как и дистанцирование русского зрителя от инонационального сценического искусства по-прежнему существенно тормозит развитие многих национальных театров российских республик там, где до сих пор не явился отважный и сильный лидер, способный сломать удобную для многих, но тупиковую ситуацию стагнации.

Борьба против кардинальных перемен в национальном искусстве и сейчас еще не затихла в некоторых республиках РФ. Курбас писал: «В поисках наиболее для себя понятного обыватель находит причину этой борьбы в любой банальной плоскости и всегда умеет мотивировать свой миротворческий пыл некой опасностью и общностью интересов» [6]. Но уже очевидно, что кризис переживают именно те театры, в которых режиссеры работают по старинке в твердом и, увы, распространенном убеждении: «Я поставил национальную пьесу, какого бы качества она ни была – я выполнил свою задачу как национальный режиссер национального театра». Это неправда.

Как известно из истории театра, главный драматург в Армении и Грузии – это Шекспир, с постановкой пьес которого и связаны самые большие сценические победы этих народов, то есть самовыражение и самопознание нации в великих спектаклях шло у них на инонациональном материале. «Национальная форма совершенно не исключается ни Шекспиром, ни Шиллером. Национальное театральное творчество совершенно не исключается ни игрой Гамлета, ни Шиллером, ни вообще никем. Тот, кто думает, что для классического произведения не может быть национальной формы, тот, кто думает, что Гамлета нужно играть датчанам, тот театра не понимает» [7].

Рядом с консервативным постулатом «национальным театр делает национальная пьеса» соседствует еще одно, весьма распространенное в

наших республиках мнение. Многие полагают, что режиссер непременно должен работать в манере, строго ограниченной параметрами своего собственного культурного наследия – быта, фольклора, ритуалов – не выходя за границы традиционной территориальной эстетики для того, чтобы создать подлинный национальный спектакль.

Практика показывает, что, подчиняя свое воображение и собственный режиссерский инструментарий значимости национального материала, режиссер часто попадает в плен многочисленных временных напластований, штампов и пиетета, скопившегося за время существования эпоса, исторического события или героя, фольклорных или ритуальных традиций. Он утрачивает свободу в работе, он теряет важнейшее для творческого человека ощущение своей паритетности драматургическому материалу. Вот почему порой работа режиссера с инонациональной литературной основой дает ему большую творческую свободу. Лесь Курбас утверждал: «А чтоб стать ценностями вообще, да еще ценностями национальными, они должны рождаться по возможности самостоятельно» [8]. И происходит это только тогда, когда режиссеру удается совершить «…крутой поворот, единственно верный, по-настоящему глубокий. Это поворот …непосредственно **к самим себе»** [9].

Сандро Ахмерели полагал, что нация только тогда обретает свой собственный национальный театр, когда средства сценической выразительности станут сугубо национальными, когда актер выявит прежде всего национальные черты образа, а темпоритмическая основа спектакля совпадет с потаенным внутренним движением этноса. При этой, казалось бы, радикальной декларации предельной художественной национальной замкнутости именно Сандро Ахметели в середине 20-х годов взбунтовался против своего учителя Котэ Марджанишвили, который ставил тогда множество плохих грузинских пьес. Сам Ахметели никогда не работал только на мононациональном литературном материале, и именно его шиллеровские «Разбойники» стали подлинным национальным манифестом. Это один путь – едва ли не космополитическая широта в подборе литературного материала и предельно узкое фокусирование на способе его сугубо национального воплощения.

Лесь Курбас шел абсолютно иным путем. Он полагал, что пока национальная сцена максимально не освоит различные художественные методы и театральные формы, пока будет комфортно пребывать на изначально ограниченном своем национальном поле, театр не сможет

найти подлинной украинской сценической ментальности и стать самим собой. Это прямо противоположный Ахметели путь, но именно он, в конечном счете, и привел Курбаса к созданию уникальной национальной режиссерской школы: «На Украине нельзя и вредно говорить о реализме. В массе своей украинский деятель еще просто не понимает этого слова. Он скатывается к обыкновенному, безвольному натурализму и грубому нутру… Такой «реализм» особенно недопустим у нас на Украине, где пролетариат ищет современного лица нашей нации, утерянного на сельских перелесках на протяжении веков рабства. Перед нашим искусством стоит колоссальная задача в корне изменить это наше мироощущенческое отставание. Тут нельзя быть только эклектиком и по-торгашески отвешивать унции старых театральных форм. Надо добиваться сплава старой буржуазной эклектики и нашего нового содержания, чтобы получить совершенно новую театральную форму, однородную и целостную, контуры которой уже вырисовываются вдали» [10].

В недавнем прошлом отсутствие режиссерской школы в той или иной национальной театральной культуре республик СССР вовсе не становилось болезненной проблемой. В советские времена при всей творческой несвободе, «железном занавесе», идеологическом диктате и уродливой национальной политике еще со времен «оттепели» была создана общая театральная среда или, как часто ее называли, единое театральное пространство. Театральные деятели имели возможность встречаться, общаться, видеть спектакли друг друга. Шел непрерывный процесс творческого общения, обмена опытом, взаимовлияния и взаимообогащения. Он постоянно стимулировал развитие режиссерского искусства в национальных республиках РФ и способствовал формированию новых режиссерских школ. Именно этому единому пространству во многом обязаны своим появлением татарская, чувашская, башкирская, тувинская и, конечно же, сегодня, пожалуй, наиболее яркая и динамичная в своем развитии якутская режиссерские школы.

Результатом распада СССР, перестройки и всеобщего обнищания стало крушение единого театрального пространства. Вследствие этого застопорилось появление и развитие новых режиссерских школ у нас в стране, а за ее пределами в силу общественно-политических причин и вовсе была уничтожена туркменская, с трудом восстанавливается таджикская. Ни одной новой школы в странах СНГ пока не появилось.

Как выяснилось со временем, последствия гибели единой творческой среды на постсоветском театральном пространстве не смогли в полной мере сгладить даже более тесные и регулярные международные контакты с театрами Запада и Востока.

Систему творческой жизни в театрах национальных республик РФ последних неполных двух десятилетий можно определить как инкапсулированную, то есть предельно замкнутую в рамках собственной национальной культуры. Сначала этот процесс шел как реакция на заново утверждающееся в изменившихся исторических условиях национальное самосознание народов бывшего СССР, затем в рамках этого процесса национальная идеология была потеснена вполне материальной проблемой, когда каждая республика и каждый национальный театр выживали практически в одиночку. Гастроли превратились в непозволительную роскошь, подготовка новых специалистов – в неразрешимую проблему, сотрудничество с экспертами – в недосягаемую цель, а профессиональное (и в том числе фестивальное) общение – в несбыточную мечту.

Сейчас, в конце первого десятилетия XX1 века ситуация медленно меняется. Национальные театры постепенно выходят из вынужденной изоляции. Возрождаются такие фестивали, как «Новруз», «Туганлык» или Международный фестиваль театров Северного Кавказа «Сцена без границ»; появился и совершенно новый, основанный Андреем Борисовым кочевой сибирский театральный фестиваль «Желанный берег». Каждый из них становился серьезным и знаковым событием для национальных театров РФ и важен для возобновления разно-национального режиссерского диалога.

Когда-то советская власть обескровила режиссерское искусство в национальных республиках, заставляя его копировать русские образцы и силой загоняя в соцреализм. Сейчас диктата из Москвы практически нет. Зато очень заметно усилилось давление на национальные театры со стороны своих политических элит и националистически настроенной интеллигенции. Но режиссеры должны быть свободны в своих поисках. Они должны сами выбирать собственный путь. Не нужно напоминать им, что они – рабы своей национальной традиции, они и так этого не забудут. В них все равно заговорит художественная генетическая память. К тому же, как только режиссер начинает замыкаться в маленьких сиюминутных внутринациональных проблемах, не рассматривая их как часть общего космоса, тут же возникает то, что очень страшно и для искусства, и для

его создателей, и для зрителей: местечковость, провинциализм. Такое искусство Курбас ненавидел и называл его украинские образцы «каким-то однобоким недоноском по образцу немецких бауэрн-театров, развлечением на терпимом диалекте (с обязательными песнями и плясками), втискивающим мысль целой нации в узкий этнографизм и в замкнутый круг мыслей мужицкого сословия» [11].

Сегодня, решая проблему сценической самоидентификации в национальном театре постсоветского пространства, многие режиссеры – якут Андрей Борисов, чуваш Валерий Яковлев, тувинец Алексей Ооржак, татарин Фарид Бикчентаев – уже работают вслед за Курбасом в полистилистической манере, синтезируя различные сценические приемы и методы. Каждый из этих режиссеров создает картину своего национального мира, решая при этом общечеловеческие задачи. Достижения молодых режиссеров (якута Сергея Потапова, башкира Айрата Абушахманова, тувинки Сюзанны Ооржак), перешагнувших значимостью своих первых постановок пределы узконациональных художественных границ, но не отказавшихся от богатства национальной эстетики – лишь подтверждение плодотворности такого пути.

До сих пор в национальных театрах постсоветского пространства лидеры разных национальных сцен продолжают поиск способов режиссерского постижения того, что можно назвать душой нации, ее сокровенной сутью, которая не поддается никаким теоретическим формулировкам, но способна найти выражение в системе художественных образов. Мысли Курбаса, его художественные открытия, фантастическая способность за несколько лет создать поразительно мощную и богатую режиссерскую школу Украины, – все его театральное наследие, несомненно, до сих пор живо и востребовано мыслящими, ищущими театральными деятелями современной сцены. И, думается, у каждого из них есть свое подобие Курбасовской «Молитвы Сковороды».

Примечания

1. Дейч А. Человек, который был театром / А. Дейч // По ступеням времени. – К.: Мистецтво, 1988. – С. 345.
2. Крымова Н. Театр Вольдемара Пансо / Н. Крымова // Имена. – М.: Искусство, 1971. – С. 76.

3. Выступление А.В. Ахметели в Москве, после гастролей 25 июня 1933 года / Сандро Ахметели. – Тбилиси: Хеловнеба, 1977. – С. 129
4. Курбас Лесь. Пути и задачи «Березиля» // Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. – М.: Искусство, 1987. – С. 383.
5. Там же.
6. Курбас Лесь. Сегодня украинского театра и «Березиль» // Лесь Курбас: Статьи и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие. – М.: Искусство, 1987. – С. 395.
7. Слово А.В. Ахметели на диспуте «ИН ТИРАННОС» / Сандро Ахметели. – Тбилиси: Хеловнеба, 1977. – С. 129
8. Курбас Лесь. Молодой театр // Лесь Курбас. – М.: Искусство, 1987. – С.335
9. Там же. – С. 332-333
10. Курбас Лесь. Сегодня украинского театра и «Березиль». – С. 414–415.
11. Курбас Лесь. Сегодня украинского театра и «Березиль». – С. 396.

І.В. Волицька

СЦЕНІЧНІ ПОШУКИ ЛЕСЯ КУРБАСА В ГАЛИЧИНІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

В умовах розчленованості (перші десятиліття ХХ століття) театральний процес України не був однорідним. Риси сценічного мистецтва українського Сходу і Заходу багато в чому відрізнялися, що зумовлювалося і політичними, і психокультурними чинниками.

Впродовж тривалого часу важливі і специфічні тенденції західноукраїнського, передусім галицького, театру не виділялися і не акцентувалися. На те було багато поважних причин, і справа не лише у сформованих ідеологічних схемах радянських дослідників. Підстави ж слід шукати глибше.

У театрознавстві встановилася так звана, «сходоцентристська» концепція розвитку українського театру, яка закладалася ще в кінці ХІХ століття Іваном Франком у його численних статтях і рецензіях,

присвячених галицькій сцені. В перші десятиліття XX ст. вона була продовжена в працях таких сумлінних учених як Олександр Кисіль („Український театр: популярний нарис історії українського театру». Київ, 1925 р.) і Дмитро Антонович („Триста років українського театру, 1916–1919». Прага, 1925 р.); вона ж була підхоплена радянським театрознавством і використана ним відповідно до пануючих ідейно-політичних догматів.

Суть цієї концепції полягала в тому, що визначальними і домінантними для вітчизняної театральної культури завжди вважалися процеси, що відбувалися на східноукраїнських теренах, тільки там вироблялися виконавські традиції й естетичні форми, які мали «рішучий і добродійний в усіх аспектах вплив» (І. Франко) на західноукраїнську сцену. Все те, що стосувалося галицького театру, розглядалося як периферійне, маргінальне, вторинне. Український театр у Галичині, в цьому, як висловився філософ Микола Шлемкевич, «вузенькому світі на краю широкого світу», був «блідою копією, кволим наслідуванням третьорядних невеличких європейських театрів» (І. Франко).

Типовим прикладом «сходоцентристського» погляду може слугувати і театрознавчий дискурс Дмитра Антоновича, який, порівнюючи галицьке театральне життя із східноукраїнським кінця XIX – початку XX ст., у 1920-х роках услід за Франком стверджував: «На Україні Австрійській, де переслідування з боку державної влади український театр не зазнав, більш того, мав хоч злиденну, але щорічну субсидію від крайового сейму, там український театр не проявив ні таких блискучих талановитих акторів, ні визначних драматургів, ні сталої, солідної і добре обставленої трупи» [1]. Проте, саме Д. Антонович був чи не першим театрознавцем, що вказав на «інакшість» галицької сцени, а тим самим і на однобокість позицій Франка, який хотів бачити український театр в Галичині театром «виключно народним», зорієнтованим на традиції наддніпрянської сценічної культури, оригінальної і національно самобутньої. «Франко, – писав учений, – був сторонником і прихильником українського побутового театру і його особливо вражало, що якраз галицький театр не сходив на шлях побутового театру і в виставах «людового», як висловлюється Франко, «репертуару не тільки не дорівнював театрові з України, але взагалі не розвивався в напрямі побутового театру» [2]. Мова йде про театр Львівського товариства «Руська бесіда» (єдину професійну західноукраїнську трупу), який не відокремлювався дослідниками як самодостатнє мистецьке

явище. Однак саме на цій сцені на початку XX ст. відбуваються процеси, без урахування яких розвиток українського театру видається збідненим і спрощеним.

Сьогодні відкривається можливість визнання самобутності і самоцінності сценічної практики в Галичині перших десятиліть XX ст.

Усвідомлення значимості мистецького внеску Галичини в художній процес початку XX ст. дає змогу говорити також про відносність понять «центру» і «маргінесу» в загальноукраїнському театральному просторі, їх постійну змінність і взаємозамінюваність упродовж історії.

В українському політичному, історичному, культурологічному, психологічному житті завжди існували два духовні центри (Київ і Львів), які, неначе вогнища, то згасали, то спалахували з новою силою. Як тільки в тій чи іншій частині України, на Сході чи Заході, виникала можливість відносно вільного національного саморозвитку, там у черговий раз починав променувати суспільно-інтелектуальний «центр», наново засвідчуючи незнищенність українського світу. Свого часу позитивне значення дихотомії Схід / Захід «в цілості історичного і культурного процесу нашого народу і Батьківщини» оптимістично охарактеризував Євген Маланюк. «Коли все це зважимо», – писав поет, – зрозуміємо, що наша «східно-західність», наша геокультурна «еліпсоподібність» – не причина для нарікань, а лише виняткове наше геокультурне і геополітичне щастя: обидві половини нашої соборної «еліпси» із своїми двома окремими вогнищами не лише себе – впродовж тривалого часу – взаємно доповнювали, а й взаємно виручали" [3].

У різні часи на крутих історичних зламах осередком українського світу ставав Захід (Галичина, Львів), він відігравав вирішальну роль у збереженні національної ідентичності, самосвідомості, культури, розвитку української мови, літератури, мистецтва.

Не внесло коректив і XX ст., підтверджуючи місію Галичини потужними спалахами політичного і культурного українського самовияву. У другій половині XIX ст., після заборони українського слова в Російській імперії, коли весь науковий і літературний рух перемістився в Галичину, Львів, маючи добре розвинену, структуровану пресу і відлагоджену видавничу справу, поступово перетворюється на культурний центр України.

Розвиток українського театру XX ст. – це процес постійного децентрування, переміщення домінант зі Сходу на Захід і навпаки, при цьому враховується фактор «взаємодоповнювальності» і «взаємовиру-

чальності» його двох різних психокультурних галузок, коли становлення єдиного цілого відбувається через пізнавання і віднаходження «себе» в «іншому». Театральній сцені Галичини з часу її заснування надавалася роль урівноважуючого фактора, вона компенсувала прогалини і втрати, наявні у східноукраїнській театральній культурі.

Початок ХХ ст. позначений відчуттям кризи українського театрального мистецтва на Наддніпрянщині. Корифеї української сцени свою історичну місію в становленні національного театру виконали, а починати принципові перетворення вони вже не мали сил та можливостей. «Для нового часу потрібні нові люди, котрі поведуть справу вперед. І коли їх зараз немає, то вони будуть. Се є закон життя, закон поступу», – пророкував у 1912 р. критик П. Богацький на сторінках журналу «Українська хата» [4]. Він не помилявся, але не брав до уваги загальноукраїнську театральну ситуацію. На другому кінці «соборної еліпси», у її західній частині, у специфічних умовах галицької сцени, яка на початку ХХ ст. стає своєрідною «лабораторією» виховання актора і режисера нового типу, формувався новий митець – Лесь Курбас. Цьому сприяв весь суспільно-мистецький клімат Галичини. Українська інтелігенція мала можливість, мігрувати по Європі, вбирати і засвоювати досвід світової культури. Значна частина галицької молоді вчилася в університетах і художніх закладах Кракова, Відня, Праги, Мюнхена, Парижа, знайомилася з новими явищами й естетичними ідеями, які народжувалися у великих культурних центрах. Особливо тісним був зв'язок української творчої інтелігенції з Краковом та представниками модерністського руху «Молода Польща». Творчість С. Пшибишевського, С. Виспянського, В. Тетмайєра, Ю. Мегоффера, Л. Риделя надихала українських митців на власні пошуки, пов'язані з потребами і завданнями вітчизняного мистецтва.

За зразком «Молодої Польщі», в 1906 р. у Львові утворилося товариство «Молода Муза», що об'єднало талановитих прозаїків і поетів (М. Яцківа, П. Карманського, В. Пачовського, О. Луцького, Б. Лепкого, С. Чернецького та ін.), які шукали нові форми, нетрадиційні виражальні засоби і, відмежовуючись від народницьких постулатів, торували шляхи до «європейськості» українського мистецтва. У цьому середовищі формується молода театральна критика, найактивнішим і най авторитетнішим представником якої стає Степан Чернецький. Про театр пишуть також П. Карманський, О. Луцький, Б. Лепкий. Вони стають першими й доволі суворими опонентами українського етнографічно-

побутового репертуару і естетичних народницьких кліше.

У першому десятилітті XX ст. критика «молодомузівців» відігравала головну роль у розвитку галицької сцени, оскільки Іван Франко, який мав великий вплив на її діяльність у 1890-х роках, у цей час не займався вже театральними проблемами.

Творчому піднесенню в театрі «Руської бесіди» початку XX ст. сприяв прихід талановитої молоді з гімназійною та навіть університетською (як Лесь Курбас) освітою. Приклад Леся Курбаса з цього приводу унікальний і показовий одночасно. Навчаючись у Віденському (1907–1908) та Львівському (1908–1910) університетах і ознайомлюючись із мистецьким життям цих міст, Курбас мав можливість безпосередньо зіткнутися з театральною Європою, сприйняти її естетичні пошуки й відкриття, її ідеї оновлення сценічного мистецтва. Ознайомлення з сучасним станом австрійської, німецької, італійської, французької, польської сценічних культур сприяло виробленню стійкого імунітету до побутового напряму в театрі та усвідомленню таких нововведень у театральному мистецтві, як відмова від життєнаслідування і побутописання на сцені, тяжіння до одухотвореності сценічної реальності, її поетичного перетворення.

Зазначені чинники не могли не відбитися на загальному стані акторського мистецтва театру «Руської бесіди», виконавча культура якого мала свої відмінності. Жанрова широта театру, який не знав репертуарних обмежень, постійна робота з класичною і сучасною європейською драматургією виплекали актора дещо іншого типу, ніж актор театру корифеїв. Це актор, технічно більш розвинений і оснащений, який повинен був уміти все: грати в трагедії, комедії і психологічній драмі, співати в опері і танцювати в опереті.

Стилістична гнучкість акторів театру «Руської бесіди», вихованих у відкритій, розімкненій художній системі, робила їх, порівняно з акторами -наддніпрянцями, податливішими і сприйнятливішими до нових естетичних віянь і форм, допомагала адекватно реагувати на них. Особливо виразно це виявлялося у постановках сучасних п'єс. Проникнення в драматургію Г. Ібсена, Г. Гауптмана, Л. Толстого, М. Горького, А. Чехова – значний для театру етап на складному шляху освоєння естетичних систем, нової драми. Діяльність Леся Курбаса в театрі «Руської бесіди» стимулювала цей процес.

Два роки (1912 – 1914), проведені Лесем Курбасом у театрі «Руської бесіди» під керівництвом Йосипа Стадника, були для нього школою

акторської майстерності. Примітно, що працю тут він розпочинає відразу з провідних ролей, в амплуа «героя-коханця». Цьому сприяли і його акторські навики, набуті в аматорських колективах, і надзвичайно виразні зовнішні дані. Спочатку він спирається на базу української народної драми, опановуючи основи українського класичного стилю. На сцені Курбас дебютує у національній класиці – драмі М.Старицького «Маруся Богуславка» (вересень 1912 р.), де грає роль султана Гірея. Критика одразу заговорила про нього як про актора інтелігентного і мислячого.

Професійному гартуванню Леся Курбаса сприяла матеріальна бідність трупи, яка примушувала грати все, що вимагали обставини, а також творчі принципи Йосипа Стадника, котрий домагався від акторів створення різнопланових і протилежних образів. Він доручав Курбасові не тільки лірико-драматичні, але й характерні ролі в національному репертуарі (Потал („Ой, не ходи, Грицю...»), Подорожній („Зимовий вечір») М. Старицького, Сотник („Вій») М. Кропивницького). Це ролі, на яких лежав тягар усталених виконавських традицій і вироблених штампів. Однак із сукупності тогочасних рецензентських оцінок і характеристик вимальовується портрет актора, не схильного до наслідування вивірених і апробованих зразків, особистості, далекої від рутини і шаблону. Більше того, Курбас починає виділятися серед своїх колег не лише інтелігентністю виконання, а й іншим поглядом на традиційні образи. В старій драматургічній системі молодий актор реалізується по-новому. У персонажах української класики його найменше цікавлять побутові і соціальні характеристики. Він дивиться на них крізь призму відкриттів сучасної літератури, наділяє їх тонкими душевними властивостями, складними переживаннями, психологічно поглиблює характери.

Вже на початку 1913 року преса на повний голос заговорила про Курбаса як про самобутню художню індивідуальність, кращого актора театру. У ролі Фрідріха в драмі Ф. Гоббеля «Марія Магдалина» (грудень 1912), він постав як актор підвищеної емоційності і духовного піднесення.

У театрі «Руської бесіди» Лесь Курбас зростає як виконавець різносторонній, що поєднує в собі яскравий хист «героя-коханця» з талантом характерного актора і тонким відчуттям жанрового розмаїття. Незважаючи на відсутність співучого голосу, він бере участь і в музичних виставах: співає в операх і оперетах (Моралес в «Кармен» Ж. Бізе, Ляруш

у «Єві», Ф. Легара, Лютер у «Казках Гофмана» Ж. Оффенбаха).

Разом з театром Лесь Курбас звертається до нової сучасної драматургії, активно опановуючи її естетичні системи і принципи. Критика високо оцінила його Івана в «Осінній бурі» Іво Войновича (березень 1913 р.), Прорубова у «Відьмі» В. Трахтенберга (липень 1913 р.). Відомо також, що він створив переконливий образ Васьки Пепла у виставі «На дні» М. Горького, адвоката в «Живому трупі» Л. Толстого, Астрова в «Дяді Вані» А. Чехова.

Ролі, зіграні Лесем Курбасом у театрі «Руської бесіди», переконують у тому, що він мав специфічні ознаки романтичного актора – піднесеність виконавської манери, відкритість темпераменту, здатність передавати палкі пристрасті. Водночас у романтизмі Курбаса проступали характерні особливості мистецтва нового часу. Вони відчувалися в підвищеній імпульсивності сценічного існування, ліричній проникливості і витонченій духовній організації його героїв. Ці властивості актора розкрилися у неоромантичній драмі – історичній трагедії В. Пачовського «Сонце Руїни», де Курбас зіграв головну роль – гетьмана України Петра Дорошенка (1914 р.).

П'єса В. Пачовського пропонувала новий для української історичної драми того часу погляд на героїчну особистість, по-своєму віддзеркалюючи важливу тенденцію зламу століть – переміщення драматичного конфлікту зі сфери зіткнень героя із зовнішнім світом у сферу його психології. Виконана Курбасом роль Петра Дорошенка вимовно відобразила цей процес.

У «Сонці Руїни» актор полонив глядачів щирістю почуттів, любов'ю свого героя до України. Проте, в Курбаса-Дорошенка були риси, які робили його принципово не схожим на традиційних сценічних гетьманів, що виявлялося і в зовнішності, і в особливостях духовного складу героя, тонкості, делікатності та беззахисності його внутрішнього світу. Дорошенко у виконанні Леся Курбаса – людина талановита і яскрава, яка мала темперамент бійця і щиро бажала добра Україні, та цьому гетьманові бракувало міцності й витривалості – на розпуттях історії він знемагав у боротьбі з усіма і з самим собою. Курбас майстерно вибудовував образ, розкрив його в розвитку, послідовно показав внутрішню еволюцію героя, поступово змінюючи ритм його існування (від величних, впевнених жестів і ходи на початку вистави, через нервові експресивні дії до спокійних, немовби «згасаючих» порухів у фіналі трагедії). Образ, створений Курбасом, засвідчував, що на зміну могутнім,

внутрішньо несхитним козакам і гетьманам на українську сцену прийшов герой рефлексуючий, який шукає і сумнівається, герой, який не тільки впевнений у правоті своїх вчинків, але й гостро відчуває вину, його мучить совість за скоєне. Такий герой був новим для українського театру того часу, але відповідав актуальним тенденціям мистецтва рубіжної епохи, в якому відбувалися глибокі зміни в самому розумінні героїчного.

За своєю внутрішньою організацією Лесь Курбас, як ніхто з його колег, виявився близьким до психологічного типу часу, і вже в ті роки створив відповідний сценічний образ нового героя в українському театрі. Повною мірою це підтвердила і остання велика робота актора в театрі «Руської бесіди» – роль художника Корнія Каневича в драмі В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» (1914). Курбас тяжів до психологічної ускладненості образу Корнія Каневича (Білий Ведмідь). На перших порах у мотивуваннях поведінки його героя навіть виявлялися риси психічної аномалії, але дуже скоро він відчув помилковість такого вирішення образу і знайшов інший підхід до нього. Одержимість творчістю визначала поведінку і вчинки курбасівського героя – талановитого художника з пораненою душею, який болісно бився між сімейними проблемами і своїм вищим призначенням. Пристрасть Корнія до мистецтва була всепоглинаючою. На його вівтар він приніс найдорожче – сім'ю, дитину. Життя жорстоко помстилося Корнію за нехтування його законами: гинув не тільки художник, гинув і його мистецький твір, сенс існування героя на землі.

Так починала утверджуватися творча тема Леся Курбаса. Це тема митця, високі духовні прагнення якого не зрозумілі навіть особистості, ворожі тому середовищу, в яке він потрапляє, Герой Курбаса зазнає поразку в зіткненні з жорстокістю: нещадністю життя, але сенс його духовних пошуків не втрачається.

Образи, створені Курбасом під час роботи у театрі «Руської бесіди», несли в собі внутрішню напругу духовного життя, були збагачені схвильованістю особистісних переживань. Вони виявляли естетичні принципи, образ і манеру поведінки актора нового часу. Творчість Леся Курбаса стверджувала на сцені галицького театру нову, модерністську, систему художнього мислення, в якій головною, визначальною засадою стала сповідальність, особистісне, індивідуальне вираження митцем своїх зв'язків із сучасністю.

Лесь Курбас, як і більшість театральних діячів XX століття, прийшов

у режисуру, опанувавши професію актора, і у його акторському мистецтві віддзеркалився процес зміни епох в українському театрі. З'явившись у 1916 р. у Києві, Курбас постав перед наддніпрянцями митцем нового типу. «Ми всі зійшлися на думці, – писав згодом С.К.Бондарчук, – що в особі Олександра Степановича зустрілися з молодим і цілком зрілим актором високої культури, який володіє новою для українського театру манерою тлумачення і втілення ролей, яскравими не знаними нами засобами сценічної виразності, великим художнім смаком і виробленим світоглядом» [5]. Система та принципи нового українського режисерського театру, розроблені Лесем Курбасом, цілком відповідали потребам часу і загальноєвропейським тенденціям.

Чи здійснився б геній Леся Курбаса в Галичині? На це питання не так просто відповісти. Він не здійснився б на Східній Україні, якби не було галицького підґрунтя, адже геній – це особисті якості плюс ґрунт, з якого він проростає до себе самого. Для Курбаса цим ґрунтом була Галичина.

Примітки

1. Антонович Д. Триста років українського театру, 1916–1919. – Прага, 1925. – С. 161.
2. Антонович Д. Триста років українського театру, 1916–1919. – Прага, 1925. – С.164.
3. Маланюк Є. Книга спостережень. Проза. Т.2. – Торонто, 1966. – С. 365.
4. І. Стоколос Я. (Богацький П.). Театральні замітки. // Українська хата. – 1912. – №11–12. – С. 675.
5. «Молодий театр»: Генеза, Завдання. Шляхи. – К., 1991. – С. 113.

О. І. Чепалов

ДРУГЕ ПРИШЕСТЯ ЛЕСЯ КУРБАСА

Онука великого українського актора Амвросія Бучми, знаний київський театрознавець Валентина Ігорівна Заболотна, розповідала історію, схожу на притчу: дідусь її, майже 90 років тому, під час громадянської війни, прийшов до Курбаса в театр з вулиці, в обмотках.

Щедрий чародій української сцени подарував йому справжнє шкіряне пальто та австрійські чоботи. З того часу, вважає Заболотна, наш театр зодягнений та взутий Курбасом.

Незважаючи на апокрифічність цієї історії, вона дуже близька до сьогоднішнього розуміння спадщини Курбаса в нашому культурному просторі. Австрійські чоботи вельми точно відображають, звідки він приніс свою європейську освіченість. Шкіряне пальто (“шкірянка») — незмінний атрибут комісарського вигляду, у якому виходили на сцену й герої вистав відповідної епохи. Імовірно, Курбас одержав цей одяг (а також чоботи та харчі) від тодішнього «спонсора» – командування 45-ї дивізії. Проте сам Курбас, на відміну від Мейєрхольда, який після революції змінив костюм чарівного Доктора Даппертутто на шкірянку та будьоновку, «комісарщиною» ніколи не займався, а залишався вірним формулі «інтелектуального Арлекіна», основній для створюваних ним вистав.

Є принципова різниця й між мейєрхольдівським «Театральним Жовтнем» та курбасівським «Березолем». Перший ототожнювався з радикальністю суспільних зрушень революції 1917 р., другий – з мистецьким оновленням, аналогічним подиху весни. Характерний і результат цього пошуку: і Мейєрхольд, і Курбас дратували напівписьменних сталінських опричників своєрідністю творчої вдачі, обраними темами постановок та засобами їх утілення на сцені. Оскільки відбувалося це в епоху уніфікації, суворого дотримання канонів соціалістичного реалізму, російський та український новатори театру опинилися спочатку в громадській ізоляції, а потім у катівнях НКВС.

Надзвичайно схоже й те, що стосується «другого пришестя» Мейєрхольда, а згодом і Курбаса, у театральний світ. Коли, нарешті, зі спадщини майстрів були зняті тавра «мейєрхольдівщини» та «курбасівщини» і минув шок від документальних свідоцтв трагедії, вражаючих віроломством та жахами фізичної розправи, линув потік нових публікацій. Він спричинив заповнення лакун театрознавчих і біографічних пошуків та викликав «перефарбування» частини дослідників, які доти праведно служили ідеалам соціалістичного реалізму. Нарешті настала черга майже неминучого славослів’я, іноді завищення об’єктивних оцінок творчості Майстра і як результат – новий виток полеміки про самоцінність його творчості та мистецького оточення.

У пізній період діяльності Курбаса з творчої практики виключався дух змагання, суперечок різних художніх напрямів, методів, уподобань (характерний для першого десятиліття радянської влади), вельми непереконливими здаються сьогодні спроби мистецтвознавців забути особливості часу та зосередитися на стильових пошуках окремих митців, таких як Л. Курбас у театрі, Б. Лятошинський у музиці, О. Довженко в кінематографі або П. Вірський у хореографічному мистецтві. Слід пам'ятати, що диктат системи визначав усе, і тільки в дуже обмеженому полі художньої творчості окремим митцям пощастило висловити власні творчі позиції.

Загальновизнано, що творчість Курбаса ввійшла в контекст європейського (тобто світового) театру. Йдеться лише про те, кому належить те чи інше відкриття. Проте в театральному процесі часто відбувалося прокладання «тунелю» до однієї й тієї ж мети (здавалося, що в різних напрямках). Режисери, які опинилися віч-на-віч зі своїми опонентами, поспішали позначити своє досягнення іншою назвою, або обвинуватити суперників у плагіаті. Однак все пояснювалося збігом силових ліній соціуму та мистецтва, що спрямовували магнітну стрілку пошуку за необхідним напрямком. Деякі обдаровані митці (у тому числі Курбас) це відчували.

Колись великий поет О. Мандельштам пророкував театрові Курбаса «чинний та благородний розпад. З нього, підкреслював поет, вийдуть основні типи українського театру і, працюючи роздільно, продовжать його роботу» (1–102). На жаль, здійснилася тільки друга частина цього прогнозу. Розпад обернувся на руйнацію.

У 1993 році у Харкові відбулася своєрідна «поминальна молитва» за Майстром. Із Соловків (де було страчено Курбаса), за ініціативою старійшини «Березоля», Романа Олексійовича Черкашина, привезли жменю землі і змішали з тією, де спочиває прах матері Курбаса (Ванди Адольфівни) та жінки (Валентини Чистякової). Ця символічна акція відбулася під час Міжнародного театрального фестивалю «Березіль-93», який увійшов в історію українського театру завдяки своїй грандіозній програмі та участі видатних особистостей (Іннокентій Смоктуновський, Олег Єфремов, Донатас Баніоніс, Лев Додін, Марк Розовський) та знаних у світі театрознавців українського походження (Валеріан Ревуцький та Сергій Шевельов (Шерех), безпосередні свідкі багатьох вистав Курбаса).

Український театр на «Березолі-93» був репрезентований такими особистостями як Богдан Ступка, Богдан Козак, Федір Стригун. У фестивалі брали участь театральні колективи з Росії, Білорусії, Іспанії, Франції, Бразилії, США. Незважаючи на те, що за два роки до того мистецька акція з такою ж назвою пройшла у Івано-Франківську, харківський «Березіль-93» залишився в пам'яті як найбільш гідний та представницький театральний форум, присвячений видатному майстрові. Вражало, що на його афіші були назви чотирьох п'єс Миколи Куліша, які визначали долю театру Курбаса. Це перш за все заборонений до показу «Хулій Хуріна», з його проблемою невідповідністі справжніх та удаваних героїв часу. Дуже сучасними виявилися примусова «українізація» в «Мині Мазайлі» або прикмети життя тодішньої української столиці в «Народному Малахії», де мрії головного героя, з одного боку, сприймалися як марення (і насправді були утопічними), з іншого — відбивали невідповідність між гуманізмом проектів та ідеями радянської влади, що робила з людей слухняних роботів. До місця була згадана втрата ідейних та моральних орієнтирів у «Маклені Граса», немовби прихована нетутешнім місцем дії (Польща).

У репертуарі фестивалю були також дві вистави, які можна вважати безпосереднім продовженням курбасівської традиції репертуарного театру, що відчуває больові точки епохи. Це, насамперед, вистава Л. Додіна «Брати та сестри» (за Ф. Абрамовим) про убогість та сподівання російського села після Великої Вітчизняної війни. Одинадцять селянських копійок за трудодень, острах за долю людей, які підписали колективну скаргу районному начальству, сприймалися не як факти нещодавньої історії, а як її гіркі уроки, підтверджені емоційною силою мистецтва. Подібне враження справляв спектакль Мінського театру ім. Я. Купали (за його ж п'єсою «Тутешні» в режисурі М. Пінігіна) про диктатуру більшовиків у післяреволюційній Білорусі, життя та смерть однієї з «маленьких людин», яка потрапила у вир історії.

Театральна ситуація, яка виникла в Україні на початку 90-х років XX ст., багато в чому визначалася розбудовою української державності та сприяла поверненню імен митців «розстріляного відродження» до пантеону засновників національної художньої культури. Водночас спостерігалася тенденція до активізації формотворчості, символом якої знов-таки став курбасівський «Березіль». У цьому пошуковому напряму виник фестиваль «Мистецьке березілля», ініційований та організований режисером і продюсером Сергієм Проскурнею. В одному зі своїх

програмних виступів він навіть спромігся назвати «Березілля» «мистецькою мовою 1990-х років», хоча спільного в драматургії видовищ та векторах режисерського й акторського пошуку кінця XX ст. було обмаль.

Новації відбувались і у колишньому «Березолі» – театрі з дивною й драматичною долею, покалічені долі минулих керівників колективу (починаючи з Курбаса) збереглися в його генетичній пам'яті та даються взнаки майже в кожній постановці. Нарешті, назва курбасівського театру відновилася у афіші малої сцени театру імені Т. Шевченка. Започаткована Ігорем Борисом (як головним режисером театру) система вільного запрошення режисерів на постановки (схожа на колишній курбасівський Режлаб) розкривала необмежений простір для різноманітних експериментів. Останні доволі часто претендували на продовження курбасівської традиції, хоча такими насправді не виявлялися. Це легко простежити у роботах Андрія Жолдака, режисера оригінальної вдачі та потужної експансії.

Жолдак, який іменує себе не інакше як Тобілевич IV, очолював Харківський театр імені Т. Шевченка з 2002 по 2005 рр., обіймаючи посади головного режисера, художнього керівника та директора. Він забажав позбавити театр імені Шевченка та повернути назву «Березіль», яку надав колективу великий Курбас. Хоча цілком зрозуміло, що театр Жолдака зовсім не курбасівський «Березіль», кожна вистава якого була часткою історії та краплиною людської крові. У виставах Жолдака визначальну роль відіграє не кров, а людські випорожнення, мильна піна. Справа тут, мабуть, не в естетиці видовища, завжди суперечливій, а в етиці спілкування з глядачем і артистами, у поводженні з текстами великих авторів Шекспіра, Тургенєва, Солженіцина, Гольдоні, імена яких він виносить на афішу.

Абсолютно протилежним курбасівській системі образного перетворення є перетворення акторів на «понадмаріонеток» (що Жолдак не приховує, а навіть підкреслює). Типічна для постмодернізму відмова від наративності, тобто використання вербального тексту, викликає низку стоп-кадрів, які можна включати у виставу Жолдака в будь-якій послідовності. Режисер часто перемонтовує вже зроблене або вилучає з нього цілі шматки, відбиває непевність художнього задуму. Арсенал режисерських прийомів художнього керівника театру запозичений переважно із сучасної мас-культури, недоречно змішаної з поетичними знаками-символами. Можна, маючи таку нагоду, знайти їх численні

прототипи у творчості Є. Гротовського, Х. Арабаля, А. Васильєва, Е. Някрошуса. Тобілевич IV неодноразово заявляв, що під український театр треба закласти вибухівку. Навіть пересічний глядач помітить, що наш театр дійсно потребує оновлення.

Рівно 80 років тому на республіканському театральному диспуті Курбас говорив про те, що «український актор залишається дилетантом, за якого грають грим, костюм, ситуація або літературна фраза. Все грає, тільки не він, журився з цього приводу Майстер» (2). Епоха соціалістичного реалізму відкинула експерименти Курбаса більше ніж на півстоліття. Друге пришестя Майстра відбулося вже в постмодерністську (стосовно філософії і мистецтва) епоху та час соціально-політичної невизначеності, відсутності національної ідеї та моральних пріоритетів буття. Тому сьогодні дуже важливо згадувати мистецтво Курбаса в контексті больових зон його епохи, а не тільки в стильовому колі театральних пошуків.

Примітки

1. Мандельштам О. Березиль (Из киевских впечатлений) // О.Э. Мандельштам. Собр. соч. В 4-х т. Том третий и четвертый. — М.: "Терра". – С.103.

2. Курбас Л. Сьогодні українського театру // Культура і життя, 1986. — № 49, 7 грудня.

С.І. Гордєєв

ОСОБИСТА БІБЛІОТЕКА ЛЕСЯ КУРБАСА ЯК СКАРБНИЦЯ ДУХОВНОГО ТА ТВОРЧОГО ВИХОВАННЯ МАЙБУТНІХ РЕЖИСЕРІВ ТЕАТРУ

Книги – морська глибина,
Хто в них пірне аж до дна,
Той хоч і труду мав досить,
Дивнії перла виносить.
І. Франко

В історію вітчизняної та світової культури Лесь Курбас увійшов як дивовижно яскрава творча особистість, що привертає увагу універсальністю свого генія, широтою мислення, одержимістю в праці, винятковою досвідченістю й ерудицією. За спогадами Ю. Смолича, він дійсно був феноменальною людиною, «символом прогресивного розвитку української культури, прообразом нового українського інтелігента» [1].

Які благотворні чинники сформували феномен Курбаса, того Курбаса, в особі котрого маємо щасливе і рідкісне поєднання геніального художника театру (блискучого актора, режисера, педагога, драматурга, перекладача, сценічного діяча) і «надто своєрідного театрального філософа-етика»? [2]. Разом з великою школою життя таким джерелом для Л. Курбаса стали книги, оті невичерпні скарбниці духовного набутку людства, виробленого протягом останніх тисячоліть.

Ще юнаком Курбас зацікавився книжками і до кінця своїх днів не розлучався з ними. Так відомий краєзнавець Тернопільщини Петро Медведик свідчить, що дядько Леся Курбаса, котрий був юристом, передав своєму племінникові «повну шафу книжок, які збереглися у Старому Скалаті, в будинку, де сьогодні розташовано музей Курбаса. Це були художні твори класиків української і світової літератури, словники та посібники для навчання в гімназії: «Малий латино-німецький підручний словник» (1880), «Психологія і логіка Ельзенгаса» (1901)» [3].

Курбасівська бібліотека в Скалаті була тим чинником, що формував естетичні смаки та літературно-театральні уподобання майбутнього

режисера і багатьох його товаришів, впливав на його світогляд, розширення знань, на все життя пробудив любов до книжки. Саме про любов до книжки як про одну з найбільших пристрастей у житті режисера говоритимуть усі його сучасники. «Пам'ятаю випадок: зима, заметіль – Курбас приходить на репетицію без шапки. Задоволений усміхається, в руках кілька рідкісних книжок. Виміняв у старого-букініста, той заломив неймовірну ціну, довелося віддати шапку…», – згадував О. Запорожець [4]. «У Курбаса була багатюща бібліотека з мистецтва, де завжди можна було знайти потрібний тобі примірник», – писав Ю. Смолич» [5]. Ця бібліотека Курбаса збагатилася, за свідченням П. Медведика, під час навчання у Віденському та Львівському університетах. У 1907–1911 рр. режисер придбав книги з мистецтва та за програмою студій, такі як «Німецька усна народна творчість», «Старі фламандські пісні», «Книга балад», «Романси про Сіда», «Історія загальна літературна», «Підручник польської літератури», «Практична граматика української мови», «Становлення нової драми», «Шедеври європейської поезії драматичної» в перекладі Я. Каспровича. На той час Л. Курбас уже виступав як актор і режисер на аматорській сцені Львова (1910 р.), у Відні відвідував вистави Бургтеатру. Спрагу його палкого захоплення театром утамовують книги з різних галузей мистецтва. У Відні помешкання студента Л. Курбаса заповнили книги, що стали джерелом його театральної освіти, засобом паралельного навчання в мистецькому класі Драматичної школи при консерваторії. Жив Лесь дуже скромно, оскільки на книжки витрачав половину своєї «дотації» від батьків. У роки навчання він придбав зокрема такі книги: «Література народів Сходу» (1902), «Іспанський театр» (1885), «Сценічний огляд» (1905), «Артистичне життя» (1904), «Королівський театр у Відні» (1899), «Історія мистецтва», «Мистецтво театру» та видання індійського епосу «Махабхарата» [3].

Лесь Курбас завжди житиме в оточенні книг. У шкільні роки він був найпильнішим читачем приватної бібліотеки свого дядька Романа, за нетривалий час прочитав найцікавіше в ній, зокрема твори українських письменників (Шевченка, Франка, Марка Вовчка, Квітки-Основ'яненка, Стефаника, Коцюбинського). Курбас перечитав твори Пушкіна, Гоголя, Некрасова, Толстого, Тургенєва, Достоєвського, Чехова, які знайшов у бібліотеці російських класиків свого діда, приходського священника.

Олександр Степанович продовжував старанно комплектувати власну книгозбірню під час організації Молодого театру (1916), театру «Березіль» (1922–1933) та «Кийдрамте» (1920–1921). На жаль, ми поки що не знаємо, скільки примірників налічувала його особиста бібліотека (це ще потребує уточнення), але відомо, що вона була однією з найбільших серед приватних мистецьких бібліотек у Харкові, а зібрані у ній театральні, літературні рідкісні видання переважали за цінністю всі індивідуальні збірки.

В особистій бібліотеці Курбаса-літератора зібрано книги різними мовами народів світу (українською, російською, польською, німецькою, англійською, французькою, грецькою, єврейською, латинською, церковнослов'янською та іншими), багато з них вийшли друком у період від початку XIX до початку XX століття. Ця унікальна книгозбірня свідчить про глибину і різноманітність зацікавлень Л. Курбаса, є відображенням неспокійного, кипучого темпераменту режисера, його постійного прагнення бути освіченою людиною у своїй справі. Палке бажання реформувати театральне мистецтво, ствердити у своїх експериментальних режисерських пошуках нові творчі ідеї були одним із життєвих і творчих принципів Леся Курбаса, якого він постійно дотримувався сам і вимагав від однодумців-акторів та режисерів.

Вивчаючи фонд курбасівської бібліотеки, можна ознайомитись з інтересами великого режисера, глибше проникнути в його внутрішній світ, пізнати думки і настрої художника, оскільки вибір книжок завжди характеризує людину. Особиста бібліотека Леся Курбаса є дуже цінним матеріалом для дослідників життя і творчості видатного діяча українського театру і в плані глибшого проникнення у творчу лабораторію митця, розкриття своєрідності творчого процесу та генезису окремих сценічних творів і задумів режисера, формування світоглядних устроїв та естетичних ідеалів.

Незважаючи на матеріальні нестатки, які супроводжували режисера впродовж усього життя, його бібліотека невпинно зростала. «Курбас не був, – як влучно визначила В. Чистякова, – ні бібліоманом, ні бібліофілом, коли ця назва має означати любителя книжок взагалі, або колекціонера рідкісних видань» [6].

При уважному знайомстві з книжками особистої бібліотеки Курбаса переконуємося, що потрапили вони на полиці режисера не випадково. Тонкий знавець літератури, суворий її цінитель, Курбас купує переважно

твори улюблених авторів, а також книжки, необхідні для праці. Збагачення Курбасівської бібліотеки невід'ємне від творчої праці режисера, нерозривно пов'язане із сторінками його біографії. Наприкінці 20-х рр. Курбас стає одним з перших у творенні «Березоля», співцем робітничого класу. Поряд з режисерською працею, ім'я Курбаса у 20-ті рр. (період створення журналу «Нове мистецтво») зустрічаємо на сторінках багатьох мистецьких видань України. У той час бібліотека режисера особливо активно поповнюється за рахунок книг з теорії та історії театру, психології, економіки, соціології, політики, різних енциклопедичних видань, довідників, таких необхідних Курбасу-публіцисту для праці.

Книги, зібрані в особистій бібліотеці Леся Курбаса, є яскравим свідченням великої любові режисера до рідного народу, його театральної культури, історії, літератури, фольклору. До великої групи «україніки» належать наукові праці українських, російських, західноукраїнських учених щодо театру України, його минулого, зокрема багато історичних досліджень, праці в галузі етнографії та історії.

Належне місце на полицях курбасівської бібліотеки відведено театральній літературі. Жодне значне явище в розквіті театрального життя в Україні, Росії, зарубіжжі не пройшло повз уваги Леся Курбаса, найбільшого шукача, режисера-новатора українського театру 20-х – початку 30-х рр. І нині, кажучи про того чи іншого українського режисера, розглядаючи той чи інший факт театрального процесу минулого, не можемо не звертатись до постаті Л. Курбаса. З книжок колекції Леся Курбаса, присвячених історії та драматургії театру, його теорії та практики, можна скласти окрему велику бібліотеку театральної літератури, у якій будуть широко представлені всі «великі» і «малі» імена письменства від фундаторів театральної літератури до наймолодших сучасників. Це й пам'ятки нашого давнього театрознавства, і твори сучасних мистецтвознавців.

Особливо широко представлений у Курбаса східний театр, до якого режисер усе життя ставився з великою повагою. Багато у Курбаса творів «товаришів по цеху» – режисерів, які зуміли відобразити власний цікавий сценічний досвід у творчих працях.

Як режисер Курбас перечитував дуже багато творів різних драматургів, поетів, письменників, але тільки незначна частина з них була відібрана для постановки. Звичайно, Курбас, працюючи над драматургією в період формування задумів постановок, робив

режисерські замітки, скорочення чи перемонтування тексту. Деякі примірники збереглися до нашого часу. Багато книжок, що зберігаються нині в театральних музеях України, мають особистий автограф хазяїна бібліотеки, який просто підписував обкладинки – «Лесь Курбас».

Особиста бібліотека Леся Курбаса прекрасно відображає глибину і різнобічність його педагогічних, філософських та наукових зацікавлень. Це книжки, що стосуються санкристичного письменства і давньої індійської міфології, італійського Відродження, давньослов'янських пам'яток, творчості сучасних Курбасові зарубіжних і вітчизняних філософів, давньої української думки та широкого кола питань, що були у сфері інтересів Курбаса, одного з найвідоміших європейських режисерів-філософів, до думки якого прислухалися наукові та мистецтвознавчі авторитети того часу.

Книжки з особистої бібліотеки режисера, які він, перечитуючи, раз у раз брав у руки, часто слугували йому поштовхом для створення власної системи виховання акторів. Це, перш за все, «книги та статті режисерів А. Аппіа, О. Брама, Г. Крега, Г. Фукса, М. Евреїнова, Ф. Коміссаржевського, В. Мейєрхольда, театральних педагогів Ф. Дельсарта, Е. Жак-Далькроза, С. Волконського» [7].

Визнання К. С. Станіславським того, що з усіх мистецтв, об'єднаних у театрі, найважливіше – акторське «є найвідсталішим, яке не має міцних відпрацьованих засад» [8], об'єктивно характеризувало ситуацію, що склалася на українській сцені, котру й намагався змінити Л. Курбас у своїй творчій практиці. Закладаючи основи акторської школи «Березоля», він разом з учнями і соратниками стверджував у своїх виставах принципово нові підходи до драматургічного матеріалу, своєрідність постановочних структур, новаторські методи акторської гри. Спектаклі Л. Курбаса містили багато матеріалу для роздумів про майбутнє акторського мистецтва, давали нові творчі ідеї теоретикам та практикам театру, критикам.

Разом із системою К. Станіславського, В. Мейєрхольда, Є. Вахтангова в театрі 1920–1930 рр. поступово стверджувалася і система Л. Курбаса, яку умовно можна охарактеризувати як систему виховання «синтетичного актора», здатного освоїти не тільки стилістику драматургії, а й виразні засоби таких видовищних мистецтв, як оперного, балетного, естрадного, циркового, кінематографа, котрі стали органічною особливістю багатьох експериментальних вистав режисера в «Березолі». І це не випадково. Роздумами про значення синтезу у творчості актора,

режисера, художника сповнені численні виступи Л. Курбаса перед учнями, з якими він у процесі пошуків і експериментів розробляв техніку роботи актора над собою.

Надаючи великого значення синтезові слова й пластики (головних виразних засобів актора), він у теоретичних розмовах з учнями використовував матеріали з власної бібліотеки, яка стала цінним джерелом творчих зацікавлень режисера.

Серед видань курбасівської бібліотеки привертають увагу книжки з дарчими написами. Дарують Курбасові свої книжки з посвятою колеги: режисери, актори, вдячні учні та інші. Дарчі написи на книгах досить різноманітні, але всі вони сповнені глибокої шани і любові до генія Курбаса. Ось один з таких характерних написів на Театральному порадннику № 2 (К. : вид.-во «Дніпросоюзу», 1920), присвяченому праці проф. В. Сладкопєвцева «Вступ до мімодрами»: «Вельмишановному нашому лекторові, славетному артисту Вкраїни, Лесю Курбасу.

Слухачі Б.-Церків. театр. школи-студії.

11/VIII. 1921 р. Голова комслуху

Секретар» [9].

Цим і хотілося б закінчити розповідь про бібліотеку Л. Курбаса, вивчення якої, безумовно, допоможе пізнати цю геніальну особистість і підкаже кожній творчій людині шляхи розвитку в собі митця.

Хочеться ще раз нагадати, що велика книгозбірня режисера була відкрита для багатьох його сучасників. Дружина Курбаса стала хранителькою його бібліотеки (це трапилося після арешту Л. Курбаса, наприкінці 1933 р.), вона дбайливо зберігала книги. Так було до її від'їзду в евакуацію у вересні 1941 р. Потім нагляд за бібліотекою взяла на себе М. А. Чеботарьова, яка працювала бібліотекарем у Харківському театральному інституті. Саме їй вдалося врятувати бібліотеку під час німецько-фашистської окупації Харкова. Частину книг було знищено, але основний фонд бібліотеки повернувся до Чистякової. Вона охоче позичала книги Леся Степановича, нікому не відмовляла, навіть тоді, коли до неї зверталися студенти, яких вона виховувала.

У 70-х рр. більшість книг з бібліотеки Л. Курбаса В. Чистякова передала до Тернопільського краєзнавчого музею, частину бібліотеки – до музею театру «Березіль» у Харкові і Державного музею театрального, музичного і кіномистецтва України в Києві. Деякі книжки з цієї бібліотеки В. Чистякова і мати Курбаса, за твердженням П. Медведика, «подарували колишнім акторам харківського «Березоля», окремі

потрапили до Львова …» [3]. До цього треба додати, що В. Чистякова кілька книг подарувала автору цих рядків. Відомо, що деякі книги з курбасівської бібліотеки зберігаються в приватних архівах митців, наукових дослідників Києва, Москви, Санкт-Петербурга та ін. Тому їх пошук продовжиться і надалі…

Примітки

1. Лесь Курбас : Статьи и воспоминания о Л. Курбасе // Лит. наследие. – М. : Искусство, 1987. – С. 192.
2. Там само. – С. 251.
3. Медведик П. Бібліотека Леся Курбаса / П. Медведик // Тернопіль. – 1995. – №4. – С. 71, 72.
4. Лесь Курбас : Статьи и воспоминания о Л. Курбасе // Лит. наследие. – М. : Искусство, 1987. – С. 234.
5. Там само. – С. 218.
6. Рукописні спогади В. М. Чистякової про Леся Курбаса. – Зберігається в особистому архіві С. І. Гордєєва.
7. Курбас Л. «Березіль» : із творчої спадщини / Л. Курбас – К. : Дніпро, 1988. – С. 5.
8. Станиславский К. Собрание сочинений. В 8 т. Т 4. – М., 1957. – С. 450.
9. Сладкопєвцев В. Вступ до мімодрами / В. Сладкопєвцев – К. : Дніпросоюз, 1920. – 75 с. – Зберігається в особистому архіві С. І. Гордєєва.

О. Седунова

НА ШЛЯХУ ДО ФОРМУЛИ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ (ЛЕСЬ КУРБАС ЯК ЧИТАЧ ВЛАСНОЇ БІБЛІОТЕКИ)

«З книжкової колекції Леся Курбаса» [1] – таку назву має каталог за редакцією професора кафедри режисури Харківської державної академії культури С.І. Гордєєва. В ньому зібрано 627 бібліографічних записів видань, що знаходилися у власній бібліотеці Леся Курбаса. Насправді у книжковій колекції видатного українського режисера, педагога, театрального діяча, фундатора «Березоля» (Харківського академічного драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка) нараховувалося, за

однією версією, майже 10 тис. книг, за іншою – значно менше. Пошуки інших видань із Курбасової бібліотеки триває. Проте навіть цей далеко не повний покажчик книг надає можливості схарактеризувати суто професійні уподобання Леся Курбаса і широкий спектр його загальноосвітніх та культурологічних інтересів.

Лесь Курбас був завзятим бібліофілом, купував книги у букіністичних крамницях, привозив їх із закордонних подорожей, а також із гастрольних поїздок по містах України. Деякі книги він читав з олівцем у руках, залишаючи на сторінках різноманітні помітки. Маючи можливість ознайомитись з книжками із домашньої книгозбірні митця (понад 50 видань), я поставила собі за мету дослідити, які слова, речення, абзаци та думки, висловлені в них, привертали увагу майстра. Подібної роботи над сторінками книг Леся Курбаса раніше не проводилося. Проте надзвичайно цікаво зануритися до певної міри у світ думок (а якщо пощастить, то й у світ почуттів) режисера, який спромігся створити глибоко психологічний театр з яскравими формальними ознаками.

Помітки Курбаса у текстах можна сприймати як витоки власних думок режисера (або перегуки з його думками), підтвердження чого можна знайти у його численних статтях. Аналізуючи навіть ці помітки майстра, можна наблизитись до процесу побудови своєрідної Курбасової формули художнього образу.

1.

Курбас дуже обережно ставився до такого терміну як «реалізм». Перегортаючи сторінки «Искусства сцены» М.Шагінян [2], Лесь Степанович підкреслює речення і окремі висловлювання, які співпадають з його поглядом на цей напрямок у мистецтві. Наведемо декілька цитат, у яких збережено Курбасове підкреслення, а також орфографія та синтаксис цитованого.

«Так называемый сценический реализм есть самое крупное недоразумение в истории искусства» [3].

«… кинематограф заразился театральной реалистической немочью» [4].

«Театр есть воплощение того, что человек не может осуществить в жизни, претворение мечты в «убежденный вымысел». Поэтому самое сильное, самое высшее, чем властен над нами театр, есть т о м л е н и е п о н е в о з м о ж н о м у» [5].

«Сцена должна иметь с в о ю действительность, безразлично, какую бы пьесу /фантастическую, бытовую, условную/ на ней не играли» [6].

Серед підкреслень Курбаса у тій же книзі я натрапила на вислів авторки, що стосувався однієї з п'єс. Гадаю, не варто згадувати назву п'єси, бо багатьом вона невідома, як не була відомою, можливо, й Курбасу. А його підкреслення в цьому випадку носило, на мій розсуд, характер не стільки професійного, скільки особистого зацікавлення ідеєю п'єси. Цитую: «Основная мысль ее /тобто п'єси. – Авт./ – это грустно-блаженный отказ от личного служению Высшему; то, что Гете называл Entsaguna» [7]. В цих підкреслених словах – кредо самого Курбаса по відношенню до театру. А далі те, що підкреслено Курбасом, перекликається з основоположним терміном його режисерської роботи. Цитую: «Театр есть воплощение того, что человек не может осуществить в жизни, претворение мечты в «убежденный вымысел» [8]. «Перетворення» – цим терміном режиссер пояснював метод своєї роботи, метод сценічного перетворення фактів життя на «факти» мистецтва, що не заперечувало його бажанню обертати власні мрії у переконаний вигад.

М. Шагінян відстоювала естетику московського Театру ім. Комісаржевської тих часів. Петербурзький театральний критик А. Кугель, автор книги «Утверждение театра» [9], що знаходилася у бібліотеці Курбаса, недооцінював нові явища у мистецтві, у тому числі у творчості В. Комісаржевської. Він відстоював «акторський театр», не приділяючи уваги, на протилежність Курбасу, постановкам «Горя з розуму» й «Ревізора» на сцені московського Художнього театру.

«... основная мысль К. С. Станиславского, угнетающая его, как это можно заключить из записанных слов, «традиция сцены, дьявольская и деспотическая». И, очевидно, стремлением сыграть вопреки «традициям сцены» мы обязаны «шедеврами» Художественного театра, вроде «Горе от ума» и «Ревизора». / Надалі в тексті цитати йдуть строки, що помічені олівцем на берегах книги. – Авт. / Таким образом неуважение к традиции сцены – это то, что К. С. Станиславский считает своею заслугой» [10].

Можливо, саме цей вислів А. Кугеля, який підписувався псевдонімом «Homo novus», підбурив Курбаса на письмове висловлювання, в якому йдеться про те, що митець має стати на плечі традиціям.

Незважаючи на полярні мистецькі позиції, Курбас, на мій погляд, знаходить у книзі А. Кугеля думки, які охоче поділяє.

«Театр, не способный вдохновить, но доводящий зрителя до некоего транса, не выполняет своего назначения. <…> … мы усложнились. Сложнее стали чувства, но это не мешает сущности театрального впечатления: оно не в созерцании или наблюдении, а в пароксизмах» [11].

«… сила таланта в том и выражается, что им /творцам. – Авт./ дается новое из старого. К этому сводится вся сущность исканий» [12].

«Театр /мається на увазі сучасний автору театр. – Авт./ олитературен… <…> Театр есть то, что он есть – не более, но и не менее. Он может дать радость Киприды, буйство Диониса, бешенство Эвменид, но он совсем не академия изящной словесности» [13].

«… в игре актеров публику больше интересует то, что они делают, чем то, что они говорят» [14].

Дозволю собі навести ще одну цитату із названої книги через те, що її підкреслення доводить абсурдність звинувачень режисера у сповідуванні «чистого мистецтва».

«… театр-лирик, мечтающий о беспредметной красивости – такой театр невозможен, не нужен и мертв» [15].

2.

У власних статтях і в розмовах з акторами свого театру Курбас зазвичай згадував лідерів німецького та австрійського театру того часу: Г. Фукса, М. Рейнгардта і Й. Кайнца. Тому не дивно, що ці імена (теоретика мистецтва, режисера і актора), з якими Курбас був знайомий не з чуток, підкреслені у книзі українського критика і теоретика театру Миколи Вороного «Театр і драма» [16]: «… появились в Берліні Фр. Міттервурцер і Кайнц, що перші почали «грати», а не тільки деклямувати класиків» [17], «… революціонери німецької сцени Макс Рейнгардт і Георг Фукс.» До неореалістичної течії у драматургії або нової драми М. Вороний зараховував Ібсена, Чехова, Гауптмана, Виспянського, С. Пшибишевського, В. Винниченка, які, на його думку, користувалися таким засобом умовного театру як символ. У Молодому театрі Курбас ставив Винниченка. Найголовніше, що зацікавлювало режисера у п’єсах цих драматургів – це виведення героя з «розколотою» свідомістю, героя, подібного до того, який поставав у п’єсах М. Куліша періоду харківського «Березоля». Тож наведу цитату із книги М. Вороного з підкресленням Курбаса.

«Нова драма малює боротьбу індивідуума з самим собою; се драма почувань, ляку і жаху; се страшливий образ кривавого бойовища в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється на психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план. Відповідно сьому одміняється і побудова п'єси. Насамперед викидається пережиток мелодрами монолог, як річ ненатуральна і зайва; дія ведеться переважно в діалогах… [18].

«Нова драма» висувала й нові вимоги до актора – до його техніки у виконанні ролей, до самого підходу у виявленні сценічного образу. У цьому розумінні важливі підкреслення Курбаса у декількох книгах, які мені пощастило переглянути. Серед них А.Н. Агатов «Искусство и актеры» [19].

«По-прежнему все учат роли, а не пьесы…» [20]. За цим наведу ще дві цитати, помічені знаком, що рідко зустрічається серед інших поміток Курбаса, – хрестом. «Психофизиология могла бы дать дурную мысль. Она показывает нам, что, воспроизводя, хотя бы шутку, признаки страстей, мы можем, мы рискуем вызвать в себе и страсти» [21].

Це спостереження автора цікаве тим, що в ньому виявляються риси театральної естетики Вс. Мейєрхольда. «Український Мейєрхольд», як називали газетні рецензенти Курбаса, мабуть у певній мірі поділяв цю теорію, проте, з мого погляду, можна говорити про смислові зіткнення між «біомеханікою» Мейєрхольда і Курбасовим «перетворенням».

Двох режисерів об'єднувало переконання у пріоритетності технічного озброєння актора у порівнянні з «почуттєвим» началом, що доводить ще один «хрест», поставлений Курбасом у кінці нижченаведеного абзацу із книги Агатова.

«Вдохновение же как раз и не являлось по желанию даже к самому Мочалову на сцене. А когда оно его так «подводило», он, говорят, бывал решительно несносен» [22].

3.

Показово, що у бібліотеці Курбаса були книги, на сторінках яких нема жодних поміток. Це не означає, що режисер не зосереджував своєї уваги на них – просто вони не згодилися для практичної роботи. Серед таких книг з питань художньої творчості:

1. И.И. Лапшин. Художественное творчество. – Пг.: Мысль, 1992. – 331 с.

2. А.В.Луначарский. Идеализм и материализм: культура буржуазная и пролетарская. – Пг.: Путь к знанию, 1923. – 140 с. / З незначними помітками. /

3. В. Волькенштейн. Драматургия. Метод исследования драматических произведений. – М.: Новая Москва, 1923. – 180 с.

4. Дела и дни Большого драматического театра. – Л.: изд. режуправления БДТ, 1919. – 63 с.

5. Е. Э. Бертельс. Персидский театр. – Л.: Academia, 1924. – 93 с.

6. Н. Петров. Тринадцать уроков драмы. – Л. – М.: Теакинопечать, 1929. – 106 с.

7. С. Марголин. Первый рабочий театр Пролеткульта – М.: Теакинопечать, 1930. – 60 с.

8. В.К. Сережников. Майстерство чтеца. Теория и методика художественного чтения. – Л.: Теакинопечать, 1930. – 222 с.

4.

Багато поміток знаходимо у книзі Карла Гагемана, «Игры народов» [23]. Це невипадково, бо режисер ґрунтовно вивчав історію східного театру і в першу чергу – стародавні театри Китаю та Японії. Підкреслення Курбаса у розділі «Китай» стосуються проблем сценічного діалогу, міміки й пантоміми, жесту, акробатики, маски, гриму тощо. Наведу найбільш значущі з підкреслених цитат.

Відомо, що інтонаційна основа словесної тканини вистав у постановці Курбаса була розроблена ним прискіпливо, що фіксувалося у тексті п’єси пластичними стрілками. Таким чином, мова акторів на сцені нагадувала спів. Про подібну розробку діалогів читаємо у вищезазначеній книзі К. Гагемана: «Он /діалог. – Авт./ ведется в форме разговора или пения, при чем то разговор приближается к пению, то пение к разговору [24]. Про елементи Курбасового «перетворення» або, скоріше, про витоки цих елементів знаходимо й у наступному описі К. Гагемана.

«Его /китайського театру. – Авт./ средства ограничены, намеренно ограничены. Но в этом ограничении достигнута предельная возможность выразительности.» [25].

«…грим мало разработан…<…> …этот недостаток восполняют характерной осанкой и сильно впечатляющими жестами…<…> …

осуществляется это сознательно ирреально и с помощью средств, резко отличных от обыкновенных атрибутов жизни», «…здесь дана квинтэссенция жизни». «Китайский театр дает всегда только суть вещей и эту суть он преподносит в романтической символизации. Все возведено к чистой театральности и упрощено, охарактеризовано, как нечто типичное и закреплено в абсолютно нереальном» [26].

Курбас відмічає також олівцем на берегах книги абзац, в якому йдеться про наближення китайського театру до американських knock about, що означає ексцентриків-пантомімістів.

Від визначення основних компонентів китайського театру К. Гагеман органічно перейти до питання символу, тотожнього проблемі художнього образу, а також розглянути символ як самоціль або як засіб абстрагування чи як форму узагальнення конкретного життєвого досвіду. Варто уваги те, що Курбас помічає на берегах книги Б. Арбатова [27] двома вертикальними рисами майже весь абзац, але підкреслює одне лише слово, з якого автор починає своє висловлення щодо абстрактного символу. Отже, наведу цитату повністю.

Символ або художній образ у понятті автора «может быть либо самоцелью / имажинизм /, это должно быть естественно отброшено; либо абстрактным и неопределенно-эмоциональным /символизм/, что также не может принято из-за расплывчато-туманного субъективизма; либо конктретно-предметным, ставящим своей задачей объединение разнородных элементов опыта в синтетической обобщающей форме» [28]. На мій розсуд, підкреслюючи лише одне слово «либо» у першому випадку, Курбас тим самим обирає мистецьким напрямком прагнення до абстрагованого образу, що є виявом суб'єктивності художника.

Звичайно, в тодішній офіційній «марксистській, пролетарській» театральній критиці подібний суб'єктивізм, м'яко кажучи, не заслуговував підтримки. Не думаю, що Курбас, враховуючи тенденції часу, відкрито говорив про цінність суб'єктивності митця. Він навіть і не писав про це, але його підкреслення (і не тільки знайдене мною у книзі Б. Арбатова) доводять, що такі думки у нього були.

Звернемося до сторінок театрального альманаху «Арена» [29] з бібліотечної полиці Курбаса. На одній із сторінок недаремно зроблено підкреслення, причому тим же самим олівцем, яким Курбас поставив свій автограф на титулі книги: «Следует установить и восстановить, что сущность искусства заключается в произведении единственного, неповторимого эмоционального действия посредством выраженного в

единственной неповторимой форме единственного, неповторимого эмоционального восприятия» [30].

Курбас відкидав через непотрібність типовість героя у типових обставинах. До речі, відомий письменник Володимир Набоков не лише спростував теорію типовістю, але й уїдливо кепкував з цього. Однак Набокову було набагато легше у той же час сперечатися зі своїми опонентами на Заході. Набоковські романи-«арлекіни» розліталися по всьому світу, а Курбасові трагікомедійні вистави, своєрідні вишукано-мистецькі «арлекінади» режисера, заборонялися владою або суттєво перероблялися.

5.

Курбаса називали формалістом, проте сам він бажав, щоб цьому поняттю у театральному суспільстві було надано високого значення. У тодішній критиці формалізм пов’язували з конструктивізмом. Курбас був прихильником конструктивізму з його техніцизмом, «виявленням конструкції». Завдяки конструктивістській сценографії режисер мав можливість урізноманітнювати сценічну дію, рух акторів. Курбас неодноразово повторював своїм колегам-акторам, що театр – це, передусім, дія. Недарма у вищезазначеній книзі Марієтти Шагінян Курбас підкреслює червоним олівцем: «…движение играет на сцене огромную роль, и техника становится если не самим стилем, то по крайней мере важнейшим условием для создания своего стиля» [31]. (Принагідно відзначу, що у тій же книзі решту підкреслювань Курбаса зроблено простим олівцем).

Для режисера форма не була самоціллю. Цілком імовірно, що він вбачав у «формі» запомогу для всебічного виявлення власної режисерської думки. Якщо було б інакше, він не звертав би уваги на нижченаведені фрази з театрального альманаху «Арена».

«Чем больше преодолена форма и материал до того, что их почти не существует, тем легче и свободнее творит художник, тем прямее доходит его творческая мысль» [32]. «Нужно достигать действия и иметь чувство – вот и все» [32]. Варто відмітити, що ці підкреслення здійснені тим же олівцем, яким зроблено автограф у зазначеній книзі. Це доводить, що Курбас був свідомим формалістом у мистецтві (інакше – модерністом), основною метою режисер вважав не формальні сценічні

досягнення, а переведення літературного матеріалу в дію при збереженні того першопочуття, що й спонукало до роботи.

Курбас цікавився творчістю ірландського письменника, метра модерністської літератури Джеймса Джойса – новинки західноєвропейської художньої прози його не обходили. Тому Лесь Курбас ретельно вчитувався в слова відомого харківського літературного критика і літературознавця Олександра Лейтеса в його книзі «Силуети Заходу» [33] про значення Джойса у мистецтві.

«Його значіння /Дж. Джойса. – Авт./ в тому, що він показав настання моментів, коли протокол стає величезною сатирою» [34]. «Це таке реальне, що межує з фантастичним – старий вислів Достоєвського сюди найбільше стосується. Сатиричний ефект роману, такого протокольного, що він став гротеском…» [35].

У кожного з радянських режисерів двадцятих років минулого століття було своє визначення гротеску. Те, як Курбас розумів гротеск, не суперечить підкресленому ним у книзі Лейтеса, а, можливо, в чомусь й доповнює його поняття. Щодо формалістичного експериментаторства, у чому докоряли і Джойсу, і Курбасу їхні опоненти, то з наведених вище цитат зрозуміло, що не відрив від реальності, а саме «протокол» диктував і письменнику, і режисеру методи їхньої творчості, включаючи «потік свідомості», що протікає «всередині» суб'єкта.

6.

Здавалося б, сучасні Лесю Курбасу автори мали б у більшій мірі привертати його увагу. Проте по-європейському освічений режисер знайомився з різними теоріями і проблемами мистецтва в їхньому широкому історичному аспекті. Його цікавили не лише естетичні погляди філософа-матеріаліста, найвидатнішого представника французького Просвітництва Дені Дідро – Курбас знаходив на сторінках його «Парадоксу про актора» думки, які збігалися з його власними помислами. Уявляю, як Лесь Степанович по-дитячому радів, коли натрапляв, наприклад, на таку фразу: «Образы страстей на театре не являются истинными образами, – это лишь преувеличенные портреты, огромные карикатуры, подчиненные известным правилам и условностям» [36]. Поряд з цими словами, на берегах книги, написано олівцем: «Ура!» і обведено пунктирним кружком.

Багато акторів Курбасового «Березоля» у п'ятдесятих-шістдесятих років працювало в тому ж театрі, перейменованому на Харківський державний академічний драматичний театр ім. Т.Г. Шевченка. Сьогоднішні актори-шевченківці найстаршого покоління можуть засвідчити, що у колишніх «березільців», їхніх колишніх сценічних партнерів, була певна карикатурність у жестах і рухах як «залишок» ще Курбасового вишколу. Звичайно, найбільш обдаровані «березільці» уміли пристосовувати знання та навики цієї «школи» до сучасної на той час сцени. На сцені «Березоля» зовнішня «карикатурність» поз акторів пояснювалася саме мірою умовності.

Відзначу, що помітки на сторінках п'ятого тому збірки творів Дені Дідро зроблено червоним олівцем. Припускаю, що саме червоний колір був потрібен режисеру для підкреслення найважливішого з того, що він знаходив на шпальтах власних книг.

«Что ж такое театральная правдивость? – пише Дідро, а Курбас – читач підкреслює не лише це запитання, але й відповідь на нього. – Это соответствие действий, речи, лица, голоса, движений, жестов идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще возвеличенному актером» [37].

«…какова цель многочисленных репетиций? – запитує філософ, а його відповідь підкреслюється рукою режисера. – Установить равновесие между различными талантами актеров». «Тот, кого природа отметила печатью актера, достигает превосходства в своем искусстве лишь после того, как приобретен долголетний опыт, когда жар страстей остыл, голова спокойна и душа ясна» [38].

Курбас прискіпливо ставився до різноманітних «деталей» у формуванні художнього образу – чи то вистави в цілому, чи то образу окремої ролі. Тому наступне підкреслення у тексті Дідро для нього дуже характерно: «…быть разнообразным в деталях <…> возможно лишь при холодном разуме, глубоком сужении, тонком вкусе…» [39]. Про увагу режисера до «деталей» свідчать також його підкреслювання на сторінці 629-ій у тій же книзі.

«Что же такое – великий актер? Великий пересмешник, трагический или комический, чьи речи продиктованы поэтом» [40]. Навіть не припускаю, а стверджую, що теорія „розумного Арлекіна" не могла народитися у Курбаса без цієї „підказки" Дідро: „Великий актер <...>, – продовжує свою думку філософ, – он принимает тембр и тон, нужный для его партии, и умеtт применяться ко всем партиям" [41]. „В чем же

состоит истинный талант? В том, чтобы изучить внешние признаки заимствуемой души, обратиться к ощущениям тех, кто нас слушает, видит и обмануть их подражением, которое преувеличит все в их представлении и определит их суждение; ибо другим способом невозможно оценить происходящее внутри нас" [42].

Наступну цитату підкреслено у тексті книги двома вертикальними лініями на берегах: «Величайший актер – тот, кто лучше изучил и в совершенстве передал эти внешние признаки высоко задуманного идеального образа» [43].

Актори „Березолю" користувалися гримом, який нагадував маску. Курбас цікавився масками китайського театру, про що свідчать його підкреслення у згадуваній книзі К. Гагемана. Проте маска, так би мовити, **внутрішня**, здібність актора з артистичною легкістю переходити від одного «внутрішнього» стану свого героя до іншого, не менш хвилювала режисера. Тому, читаючи Дідро, він звертав увагу на авторську характеристику сценічної манери Абрама Алексіса Кіно, який був першим і незрівнянним виконавцем головних ролей у постановці трагедій Вольтера в період зростання просвітительського руху у Франції. Невипадково, що Курбас підкреслює слова, які стосуються майстерного володіння саме маскою: „Лишь человек, владеющий собой, как несомненно владел собой Кино, редкий артист, подлинный актер, может с такой легкостью снимать и надевать маску".

Досі залишається проблемним визначення жанру п'єс Миколи Куліша та вистав Курбаса, здійснених за ними. „Мину Мазайла", „Народного Малахія" можна було б вважати сатиричними п'єсами, але ж автор визначив першу з них як комедію, а другу – як „трагедію". Зважаючи на те, що ці п'єси писалися для сценічного першопрочитання на кону „Березоля", можна припустити, що Курбас впливав на драматурга у творчому плані й у жанровій спрямованості його драматичних творів. Отже, знаходимо у Дідро: „Сатира пишется на тарюфа, комедия – о Тартюфе. Сатира преследует носителя порок, комедия – самый порок" [44].

Природно, що підкреслені Курбасом висловлювання різних авторів доповнюють одне одне. Режисера, як це було доведено вище, хвилював суб'єкт, одиничність. Інакше кажучи, він ставив спектаклі не про „тартюфів", а про „Тартюфа". Проектуючи цю тезу на спільну творчість Куліша та Курбаса, можна пояснити, чому вони обирали не

„сатиру”, а „комедію” або її різновид, включаючи такі жанри як трагедія та трагікомедія.

7.

Курбас надавав великого значення фізичному тренінґу актора, експресії його рухів і жестів на сцені. Режисер не лише вивчав техніку експресивних фізичних „знаків” Дельсарта й ритмічну гімнастику Жака Далькроза, але й запроваджував елементи їхніх „систем” у підготовчу практику „березільців”.

Досліджуючи Курбасові помітки на сторінках книг, можна виявити намагання режисера сполучити Дельсарта і Далькроза з його методом виховання актора. Якщо у книзі Н. Ознобішина „Физкультура кино-актера” [45] він вертикальними лініями на берегах цієї книги підкреслює цілі абзаци, в яких Дельсарт виступає як «первый систематизатор искусства экспрессии», а Далькроз як упорядник практичних вправ, що включають експресивну виразність, то в книзі С. Радлова „10 лет в театре” [46] режисер підкреслює фразу, яка визначає, для чого потрібен подібний фізичний тренінґ у театрі. „Я видел <…> «Землю дыбом» (Спектакль у постановці Вс. Мейєрхольда. – Авт.), где тоже было достаточно изощренного, наивного реализма, начиная с живого петуха <...>, где самое ценное было – это система движения, очень четкого и плакатно преувеличенного” [47].

Побудова певної системи рухів на сцені – це лише „сходинка” для Курбаса до „формули” художнього образу, тому що у книзі вже згадуваного І. Гірна Курбас підкреслює простим олівцем. «Стремление к фиксации переходящего душевного состояния с помощью интеллектуального элемента…» [48] «… желание увековечить душевное состояние, это желание, побуждающее художника неутомимо стремиться к достижению такой формы, которая дала бы ему возможность передать всем людям всех стран и веков – это высшее проявление инстинкта выражения…» [49].

8.

У цьому розділі не підсумки статті, а роздуми про Курбаса, цілісність мистецької натури якого виявляється навіть у кожному його підкресленні на сторінках книг, що відображає певну систему поглядів

режисера. Звичайно, постає питання: якщо Курбас купував книги у букіністичних крамницях, то чи можна стверджувати, що все написане або підкреслене в них олівцем зроблено рукою Майстра?

Скептиків завжди більше, ніж безсумнівних. Майбутнім дослідникам теми „Курбас як читач" раджу спочатку вивчати неабияку спадщину митця, а потім вже переходити до прискіпливого розглядання його поміток у книгах. Тоді табір скептиків значно зменшиться. Адже ніхто крім Курбаса не міг зробити такий напис: „Газ". Інтермедія, вальс" на сторінці 86-ій книги Б. Арватова „Искусство и классы" поряд з абзацем, в якому йдеться про відповідність музики сценічній дії. Тільки Курбас, який не сприймав творчість Художнього театру (крім вистав „Горе з розуму", „Ревізор", „Гаряче серце") міг написати своє „ха!", обведене кружком навпроти абзаца, в якому йдеться про те, що Немирович-Данченко «конфузно провалился, бессильный сдать экзамен по театроведению» [50]. Курбас, читаючи гнівну критику на художній театр, критику, з якою він погоджувався, підкреслював: «... Художественный театр, при всем таланте отдельных членов своих и при всех своих отменных качествах, театр неумный, идейно-незначительный, действительно «провинциальный» театр…» [51].

Сам Курбас вважав Художній театр натуралістичним і протиставляв йому свій театр «перетворення». Про «перетворення» – основоположний термін своєї театральної теорії або „системи" – він висловлювався у програмних статтях. Російське слово „преображение", що тотожнє українському слову „перетворення", він підкреслював, принаймні, двічі на сторінках вже цитованої збірки матеріалів „Стрелец" під редакцією А. Бєлєнсона. Цитатами, підкреслені слова в яких проливають світло на походження і сенс Курбасового „перетворення", я закінчую свою статтю.

«По-видимому, маска и котуры, понимать ли их буквально или в переносном смысле, – истинные носители идеи преображения, составляющей сущность театрального действа…» [52] „... опора ея /тобто театральності. – Авт./ в инстинкте преображения…" [53].

Примітки

1) З книжкової колекції Леся Курбаса: каталог / ХДАК. – 2-ге вид., випр. і доп. – Х.: ХДАК. – 124 с.

2) М. Шагинян. Искусство сцены. – Ростовдон: Аралезы, 1919. – 31 с.

3) Там же, с. 15.
4) Там же, с. 20.
5) Там же, с. 27.
6) Там же, с. 28.
7) Там же, с. 30.
8) Там же, с. 27.
9) А. Р. Кугель /Homo novus/. Утверждение театра. – Пб.: изд. журнала «Театр и искусство», б.г. – 207 с.
10) Там же, с. 103.
11) Там же, с. 14.
12) Там же, с. 16.
13) Там же, с. 19.
14) Там же, с. 58.
15) Там же, с. 18.
16) М. Вороний. Театр і драма. – К.: Волосожар, 1913. – 166 с.
17) Там же, с. 10.
18) Там же, с. 18.
19) А. Н. Агатов. Искусство и актеры. Этюд. – Смоленск: Смоленский вестник, 1907. – 256 с.
20) Там же, с. 26.
21) Там же, с. 144.
22) Там же, с. 150.
23) К. Гагеман. Игры народов. Вып. третий. Китай. Африка. – Л.: Academia, 1924. – 110 с.
24) Там же, с. 11–12.
25) Там же, с. 24.
26) Там же, с. 28–29.
27) Б. Арватов. Искусство и классы. – М. – Пг.: Гос. изд., 1923. – 88 с.
28) Там же, с. 81.
29) Арена. Театральный альманах / Ред. Евг. Кузнецова. – Пб.: Время, 1924. – 102 с.
30) Там же, с. 9.
31) М. Шагинян. Искусство сцены. – С. 8–9.
32) Арена. Театральный альманах. – С. 10.
33) А. Лейтес. Силуети Заходу. Критика і теорія літератури. – Х.: Книгоспілка, 1928. – 157 с.
34) Там же, с. 76.
35) Там же, с. 75.

36) Дени Дидро. Собр. соч. в 10 тт. Т.V. – М.-Л.: Academia, б.г. – 654 с. – С. 164.
37) Там же, с. 580.
38) Там же, с. 584.
39) Там же, с. 627.
40) Там же, с. 590.
41) Там же, с. 605.
42) Там же, с. 614
43) Там же.
44) Там же, с. 597.
45) Н. Ознобишин. Фізкультура киноактера. Практическое руководство. Вып. первый. – М.: Теакинопечать, 1929. – 204 с. – С. 62, 64.
46) С. Радлов. 10 лет в театре. – Л.: Прибой, 1929. – 325 с.
47) Там же, с. 132.
48) И. Гирн. Происхождение искусства. – Х.: гос. узд. Украины, 1923. – 229 с.– С. 92.
49) Там же, с. 77.
50) Стрелец. Сб. первый. Ред. А. Беленсона. – Пг.: Стрелец, 1915. – 216 с. – С.50.
51) Там же, с. 39.
52) Там же, с. 52.
53) Там же, с. 53.

Н. Цимбал

ЗАСТОСУВАННЯ МУЗИЧНИХ ЗАКОНІВ У СВІТОВОМУ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМУ ТЕАТРІ ПОЧАТКУ ХХ ст.

На відміну від натуралістично-побутового театру, який ніколи не розглядав діалог у музичному аспекті та не приділяв великої уваги його мелодійності, режисери експериментального театру початку ХХ ст. розробляли звукові партитури, в яких намагалися зафіксувати звуко-пластичний малюнок. Тут доречно згадати японський театр Но, актори якого користувалися текстами для розспівування драм. Ці тексти мали спеціальні позначки (крапки, дуги, ґачки, знаки японської азбуки), які вказували на довжину звуку, його тональну висоту. Але ці позначки не були нотами чи записаною мелодією, актор мав запам‘ятовувати п‘єсу на слух. Як зазначає театрознавець Н. Анаріна, інтонаційна система театру

Но складалась з двох способів: *йоваґін* (“слабкий спів”) та *цуйоґін* (“сильний спів”). Перший спосіб – це м‘які, рівні мелодійні інтонації, які означали сумний чи сентиментальний настрій героя. Другий спосіб – інтонації з різкими голосовими переходами, з динамічними наголосами – виражали радість, рішучість, мужність.

За відсутності музики у виставах японського театру Кьоґен музичність досягалася заданими ритмами та певною мелодійною інтонацією мови акторів. Більша частина тексту розбивалась на ритмічні групи в три та шість складів. Кожна ритмічна група складів мала вимовлятися з однаковою швидкістю, а наголос подав тільки на один склад (решта голосних вимовлялася чітко). Актор розтягував і модулював голосні звуки, а деякі частини тексту вимовляв ритмічною скоромовкою.

Мистецтво сценічної мови та звуку не мало і не має будь-яких чітких законів як музика. Тому режисери експериментального театру початку XX ст. намагалися використовувати слово на сцені за музичними законами: від piano до forte, від staccato до legato, від розмови до співу та навпаки.

У листопаді 1925 року при Київському муздрамінституті ім. М. Лисенка відкрився Театр читця, організатором якого став педагог-вокаліст Й.О. Кунін. У роботі театру він застосовував принцип “симфонічного читання”, тобто шукав речитативне багатоголосся. (Слід зазначити, що колективна декламація була дуже поширеною в українському та інших театрах 1920-х рр.) Декламаторами тут були солісти, хори, дуети, тріо, квартети тощо. Для декламації обиралася поезія сучасних авторів – П. Тичини, М. Семенка, Г. Шкурупія, Є. Плужника, М. Зерова, М. Драй-Хмари, М. Рильського та ін.

Й. Кунін займався постановкою голосу з акторами-“березільцями”. За його системою голос має направлятися в сім сфер, кожна з яких надає йому певну забарвленість: 1) лобна порожнина – “мозкову інтонацію”; 2) ніс – нудьгу, роздратування; 3) горло – наївність; 4) бронхи – відтінок романтизму; 5) легені й серце – бадьорий, стверджуючий оптимізм; 6) діафрагма – обурення, тривогу, страждання; 7) низ живота – звучання пристрасті, ненависті, гніву.

У Харківському музично-драматичному інституті у 1927–28 рр. існував “Колектив читців”, який у своїй роботі вживав і звичайну голосову інструментовку, і музичний супровід. У цьому колективі вірші оброблялися двома способами: 1) розбивання вірша на голоси з

використанням музики; 2) підготовка до читання музично розробленого твору.

Л. Курбас у виставі "Едіп – цар" за Софоклом (1918; Молодий театр), яка, на думку театрознавців, є його першою програмною режисерською роботою, почав шукати музично-ритмічний зв`язок між жестом і словом. Чіткий ритм голосоведіння відточувався акторами за допомогою метрона. Музики у виставі не було, але, за спогадами сучасників, вона була надзвичайно музикальною за своїм внутрішнім ритмом, пластикою та мелодійністю у голосоведінні. Режисер виступив тут ще й у ролі хормейстера: розподілив учасників хору за відтінками голосів та використав палітру вокального діапазону (високі жіночі й низькі чоловічі голоси, тони й півтони, консонанс і дисонанс голосів). П`єсу "Різдвяний вертеп" (1919; Молодий театр) Л. Курбас поділив на дві частини: світську й духовну. Реальні персонажі розмовляли як звичайні люди, а міфічні діяли як ляльки й розмовляли уривчасто, монотонно, механічно. Над текстом "Шевченківського вечора" (1919; Молодий театр) постановник Л. Курбас працював за принципом хорового аранжування: соло, колективна декламація були поєднані з ритмічними рухами. У "Гайдамаках" за Т. Шевченком (1920; Кийдрамте) дія та текст були розбиті на такти, було встановлено точний ритм кожної сцени і тривалість пауз. Це була вистава-поліфонія. Режисер не дозволяв ілюструвати слово, а навпаки використовував прийом контрасту: Кобзар не співав, а подавав текст речитативом, а трагічний монолог Гонти звучав на тлі веселої мелодії козачка. *"Голос відпочиває, вимовляючи ненаголошені склади; голос витрачає силу, вимовляючи наголошений склад. У перепочинку між словами голос набирає сили. Тим легше сказати, чим рівномірніше розділені по словах (ненаголошені) склади"* [6; 272]. У "Макбеті" (1920; Кийдрамте) Л. Курбас намагався надати тексту Шекспіра адекватної пластичної форми: актори говорили то скоромовкою, то співуче, ритм був то швидкий, то уповільнений.

Як стверджував актор і режисер Г. Ігнатович, Л. Курбас створив свою систему запису драматичної дії – щось середнє між нотними знаками та "азбукою танцюючих чоловічків". Слід зазначити, що одним із головних елементів методики "березільського" виховання акторів був розвиток навичок хорового співу.

Під час роботи над виставою "Вчитель Бубус" російський режисер В. Мейєрхольд дійшов висновку, що чим більше музики вводити в драматичну виставу, тим ширше стають режисерські можливості

мізансценічного розбудовування, незалежного від тексту. Подібні “мізансцени на музиці” він потім використав у виставі “Горе від розуму”. “Вчитель Бубус” мав дуже складну партитуру, в якій звук, музика, рух, голос, слово були окремими інструментами оркестру.

До програми Вищих Державних театральних майстерень (Москва, 1922) входила і музична майстерня. У ній вивчали: 1) елементарну теорію музики; 2) сольфеджіо; 3) багатоголосний спів; 4) гармонію, контрапункт, теорію форм; 5) ударні інструменти; 6) ритміку (за системою Ж. Далькроза).

В. Мейєрхольд стверджував, що слово примушує актора бути музикантом, оскільки кожна фраза має свій тембр і свою мелодію. Наприклад, мелодія веселої фрази лине у висоту, а трагічної – навпаки вниз; за тембром веселу фразу прагнуть підняти, освітлити, зробити прозорою, а фразу з трагічним змістом завуальовують, їй властива певна приглушеність. Режисер вважав, що у разі невірно підібраної мелодії фраза звучить не щиро. А для того, щоб обрати правильну мелодію, тобто бути щирим, необов`язково заглиблюватися в душевний стан героя, оскільки існують виразні засоби, які можна термінологічно точно встановити. Перш за все треба визначити зміст твору за тональністю (мажор чи мінор), а також урахувати темп (staccato чи legato). Виставу слід компонувати за всіма правилами оркестрової композиції: ролі, як окремі інструменти, потрібно об`єднати в один оркестр і примусити їх звучати разом. В. Мейєрхольд на репетиціях пропонував акторам мелодію до їх тексту, розмічав такти і паузи, розставляв усі акценти (підвищення, заглушеність). Він намагався розробити щось подібне до нотного запису, який зафіксував би всі модуляції голосів акторів, і говорив про те, що з часом подібні мелодії можна буде записувати спеціально створеними нотними знаками. В. Мейєрхольд працював над такою словесною оркестровкою разом із композитором М. Гнесіним. Режисер зазначав, що це “музичне читання в драмі”, а не просто ритмічна “читка".

Заняття з “музичного читання” М. Гнесін проводив ще у 1912–14 роках у студії В. Мейєрхольда в Петербурзі. “Музичне читання” у М. Гнесіна – це вимова поетичного тексту (!), яка не перетворюється у спів або речитатив і будується за законами музики. У мові тривалість не організована ритмічно, але це є обов’язковим у музиці; у мові ми інтонуємо не інтервалами з певною кількістю півтонів, а інтервалами з чвертю, третиною тонів і т.п., які не входять до музичної системи.

Головною умовою “музичного читання” у М. Гнесіна було використання точної нотації, точних позначень ритму та мелодії вірша. Якщо мова йшла лише про ритм (метр), тривалість та акценти вірша (“ритмічне читання”), композитор користувався нотними знаками без п’ятилінійного нотоносія.

На думку М.Гнесіна, “музичне читання” має використовувати всі засоби ритмічної виразності: зміну швидкості вимови складів у словах, розтягування окремих складів, паузи різної довжини тощо. Головне відрізнення “музичного читання” від співу чи музичного речитативу полягає в тому, що у “музичному читанні” *“всі наголошені склади (а також уповільнені ненаголошені) завжди ковзаючі звуки: початок звуку – найсильніший і, як правило, найвисокий; далі звук, послаблюючись, знижується – або швидким стрибком, або поступовим “глiссандо”* [2; 91]. Інколи початок звуку буває сильним та низьким, а далі звук послаблюється та піднімається (інтонація питання, погрози). Слабкі ненаголошені звуки при швидкому темпі (як і в співі) не змінюють своєї висоти. Висота звуку (складу в слові) має зберігатися, не знижуватися й не підніматися, доки ця нота (склад) не зміниться наступним.

Отже, *“читання віршованого, високоемоційного тексту по нотах, написаних композитором, з точним дотриманням встановленої висоти звуків – для ненаголошених слабких і прохідних складів більш менш незмінюваної, а для наголошених та тяглих, - з точним дотриманням встановленої композитором висоти кульмінації цього звуку з наступним рухом його униз (інколи – вгору) – це є “музичне читання”* [2; 92], яке винайшов і практично здійснив М. Гнесін у 1900–1910-х роках.

У “музичному читанні” можливе здійснення мовного хору: група вимовляє віршований текст точно в унісон, або в октаву. М. Гнесін, наприклад, використовував це під час роботи над виставою В. Мейєрхольда “Антігона”. На його заняттях хор спочатку твердо запам’ятовував мелодію співом під фортепіано, а вже потім спів перекладали у мову.

Пошуки за цим напрямком В. Мейєрхольд почав ще у виставі “Смерть Тентажиля” за М. Метерлінком (1906). Так, у четвертій дії текст трьох служниць вимовлявся одночасно, тільки час від часу один з голосів лунав гучніше. Уривчастий діалог трьох персонажів був перероблений у цільний, одночасно проголошуваний монолог. У своєму режисерському примірнику Мейєрхольд тезами окреслив головні принципи побудови вистави, переважна більшість яких торкалася мовної форми, тобто

звукової партитури. До звукової партитури були включені також "шум дерев", "гул завірюхи", "скрегіт кайданів", "скрип петель" тощо. Пріоритет був відданий загальному тонові, загальному звучанню, загальній інтонації для акторів, загальному, обов'язковому для всіх ритму читання. Режисура в "Смерті Тентажиля" була, передусім, звуковою та пластичною. Одна з актрис писала: *"Режисер перш за все виключив звичайну натуралістичну хвилю звуку. Він примусив "креслити" інтонаціями прямі лінії та кути, не дозволяючи найменшої округленості чи глісcандо. Хвилювання, стурбованість, страх, горе, радість – всі емоції передавалися за допомогою холодного світлого звуку – "краплі, що падає на дно колодязя". Жодних приглушених чи тремтячих нот у голосі. Ретельно працювали над внутрішнім ритмом, паузи були продовженням діалогу. Необхідно було весь час зберігати цей ритм, щоби не віддатися власній емоції [...]. Рухи були акомпанементом слів, а інколи домовляли їх чи посилювали від них враження, ніби передрікали, попереджаючи – щось має трапитися. Так, музичному плачу Беланжер передував сильний жест піднятих догори рук з відігнутими назад кістями. Плач цей був музичним і настільки умовним, що нагадував скоріше звук якогось інструменту"* [10; 60–61].

У виставі "Винні – невинні" за А. Стріндбергом В. Мейєрхольд теж заборонив гнучкість інтонацій, модуляції та різноманітність. Прийоми, які використовував режисер, дуже подібні до прийомів давньокитайського та японського театрів: він або вводив музику, або – щось подібне до мелодекламації. (Мелодекламація у Мейєрхольда – це текст на тлі музики, при цьому мова акторів трішки нагадує спів, але по суті це розмова, яку певною мірою можна назвати "музичним читанням").

Ще один прийом, який досить активно використовували режисери-новатори початку XX ст., – наспівність мови. Наприклад, у згадуваній виставі Л. Курбаса "Едіп-цар" хор співом-декламацією передавав духовне життя героя. У виставі "Гайдамаки" режисер виставляв "Десять Слів Поета" (колективний персонаж – атрибут античної трагедії) у складні композиції за принципом хорового аранжування, неначе акомпанемент.

Будь-який текст, а особливо поетичний, має свій ритм, темп, мелодію. Якщо режисер розробляє словесний матеріал за правилами музичної композиції, яка точно передає всі динамічні відтінки, він "перетворює" (Л. Курбас) слово і звук на музику. Отже, весь ритм мови, розстановка та розподіл словесних коливань, як і рух, мусять збігатися з

певними музично-звуковими тривалостями. Це не означає що музика обов`язково має бути присутня у виставі – тільки робота над роллю повинна відбуватися під музику, залишаючись на новому рівні у підсвідомості.

С. Волконський вважав, що у сучасному театрі хор мусить вивчати свою роль під музику. Крім того, він розглядав і технічний бік справи, бо коли говорять всі одночасно – слів не чути. Наприклад, монолог, який промовляється персонажем чітко і виразно, супроводжується голосами решти; при цьому завжди чути голос одного, який ніби веде, а решта час від часу приєднується. Або, наприклад, вимовляється хором слово, яке повторюється кілька разів, і від кількості голосів залежить естетичне враження. Але велика кількість слів, одночасно проголошуваних в масових сценах, може призвести до втрати художності, тому сила голосів має бути різною. Для збігу складів всі виконавці повинні підкорятися одному ритму і, вимовляти слова однаковим тоном голосу. Останнього можна досягти тільки наближенням мови до співу. Мається на увазі такий шлях голосоведіння, коли немає дисонансів. Інакше кажучи, якщо кожен хорист окремо виконує свою партію, то певне місце має бути однаковим, а разом виходить унісон. Такий технічний музичний прийом поєднує "непоєднане": різні "органи", різні тембри. Отже, С. Волконський у "хоровій мові" рекомендував вивчати ритм під музику, застосовувати виразність читання, доведення до унісону різноманітних голосів, урізноманітнення голосового оркестрування (розподіл вступів, посилень та послаблень).

Наспівність мови була притаманна й багатьом постановкам О. Таїрова. У виставі "Фаміра Кіфаред" (І. Аннєнський; 1916) драматичний текст місцями переходив у спів. Домінуючою основою вистави "Гроза" О. Островського (1916) так само була наспівність мови як форма емоції, що видозмінювалась чи корегувалась ритмікою сучасної дійсності. У другій редакції (1924) цієї вистави змінився ритм, який вплинув на мову та рухи, але наспівність залишилась. У виставі "Федра" (Ж. Расін; 1922) мова акторів була мелодійно-співучою. Голосоведіння у виставі не було подібним до традиційної декламації, актори говорили ніби по нотах. Свої монологи Коонен-Федра промовляла наспівуючи, часом перетворюючи їх на плач чи на хворобливий крик. О. Таїров в одній виставі поєднав вокальні та розмовні сцени, де вокальні партії поруч з драматичними епізодами втрачали свою "оперність". Вистава "Жирофлє-Жирофля", як і всі вистави О. Таїрова, підпорядковувалась

чіткому ритму, який трансформувався від мови до співу і навпаки. Мову персонажів "Саломеї" О. Уайльда (1917) можна було б покласти на ноти, як мелодію оркестру, на тлі якого звучить окремий інструмент Саломея-Коонен. Для багатьох вистав О. Таїров розробляв партитури звучання слова, строго фіксував інтонаційний малюнок тексту (падіння, модуляції) і пов`язував усе це з пластикою.

Режисери-новатори початку XX ст. використовували у своїх виставах звук і слово згідно з законами музики, що спонукало їх до розроблення (чи спроб розроблення) партитур звучання слова в поєднанні з рухом.

"Оркестрування" драматичного тексту (використання фонетичних та лексичних можливостей слова як матеріалу для ритміко-мелодійного задуму режисера) та проекція законів музики на слово і звук (словесний матеріал), на нашу думку, є одними з головних способів експлікації слова у світовому експериментальному театрі початку XX ст., який вимагав фізично підготовленого і досконало володіючого своїм голосом актора.

Протягом XX ст. експериментальний театр змінював механізми функціонування слова. Але, на нашу думку, тенденції інтерпретації сценічної мови, які панували на початку XX століття, стали рушійними і залишились актуальними в пошуках сучасного театру.

Використана література

1. Анарина Н.Г. Японский театр Но. – М.: Наука, 1984. – 213 с.
2. Бонди С.О. О "музыкальном чтении" М.Ф. Гнесина // Гнесин М.Ф. Статьи, воспоминания, материалы. – М.: Сов.композитор, 1961. – С.80–101.
3. Волконский С. Древний хор на современной сцене // Аполлон. – № 4. – 1913. – СПб. – С.22–29.
4. Корнієнко Н.М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К.: Факт, 1998. – 469 с.
5. Лесь Курбас. У театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи. Упор. О.Зінкевич. – Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1989. – 1026 с.
6. Мейерхольд В.Э. Лекции: 1918–1919. – М.: О.Г.И., 2000. – 280 с.
7. Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х т. Т.1. 1891 –1917. – М.: Иск-во, 1968. – 350 с.
8. Рудницкий К.Л. Режиссер Мейерхольд. – М.: Наука, 1969. – 528 с.

9. Таиров А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. – М.: ВТО, 1970. – 604 с.

А. Узунколєва

САКРАЛЬНІ ІНТЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ 1920-х І РЕЖИСЕРСЬКІ ШУКАННЯ Л. КУРБАСА

Перша третина ХХ ст. була відзначена активним пошуком «нової сакральності», нових шляхів проникнення у сферу священного, альтернативних проголошеним офіційною релігією. Фактично ці пошуки проводились на повному запереченні останньої та ідеї «смерті Бога», яку першим виголосив Ф. Ніцше. Західноєвропейські та вітчизняні представники гуманітарних наук (психології, культурології, богослов'я тощо) намагались створити теоретичну базу нового світовідчуття. Діячі різних видів мистецтв звернули увагу на практичну сторону цієї проблеми: пошук конкретних засобів проникнення у сферу священного.

У колах російської інтелігенції на початку ХХ ст. з'являється тенденція до релігійних шукань, спрямованих саме на побудову „нової сакральності". Учасники цього процесу йшли двома шляхами, що згодом призвело до розподілу їх на „богобудівників" та „богошукачів" [див.: 15]. Так, перші, за словами Ю. Шеррер, звернули свою увагу на „творчу революційну енергію людства" [15, с. 44], колективу і тому прагнули створити земну релігію, засновану на обожненні людських можливостей і протиставлену містиці й метафізиці. „Богошукачі" ж намагались знайти „універсальне божественне єство" як „гарантію щастя й безсмертя індивіда" [15, с. 57]. Вони сподівались, що соціальна революція 1917 р. буде священною і надасть їм можливість заснувати свою, альтернативну сакральність. Діяльність „богошукачів" часто полягала в організації філософсько-релігійних зібрань, під час яких вони „наближались" до істини буття шляхом медитації, проведення певних ритуалів, обрядів (у тому числі й жертвоприношень), містичного символічного розташування тіл присутніх тощо, маючи надію "вкупі отримати те релігійне шукане, чого не можуть отримати в одиночному перебуванні" [17, с. 8]. Свідченням цього служать, наприклад, згадки про коло Д. Мережковського, до складу якого входили З. Гіппіус, М. Бердяєв,

С. Булгаков, В. Розанов та інші [див.: 15]. Відомо також про періодичні збори у домі В. Іванова, учасники яких намагались імітувати розп'яття Христа, поєднуючи цей акт зі свого роду діонісійськими містеріями [див.: 17].

Українські митці мали незначний досвід подібних практик, тому „богобудівництво" і „богошукацтво" були однаково сприйняті і трансформовані у власну теорію „пізнання" життя за допомогою пошуку і розвитку в окремих людях здібностей, які б дозволяли їм проникати у надчуттєві світи та бачити істину. Прикладами можуть бути наведені Л. Плющом у статті „Містерія української антропософії" відомості про існування в Харкові у 1926 році антропософської групи, а також гуртка митців і науковців, утвореного в Києві у 1916 р. Л. Курбасом, діяльність якого ґрунтувалась на теоріях німецького мислителя Р. Штайнера [див.: 5; 12; 13; 14]. Київська група називалась „Дев'ятка" (за кількістю своїх членів) та мала власні ритуали, спеціальні церемонії, емблеми, тобто була схожа на масонські ложі. Як зауважує Л. Плющ, її метою було формування нової, творчої людини, що знаходиться у взаємозв'язках та „співпраці" з Космосом [див.: 12, с. 35]. Згодом, як результат діяльності групи, у Харкові з'явилось мистецьке об'єднання „Березіль", що поєднувало мистецькі студії та театр. Саме за допомогою театру його керівник Л. Курбас намагався розкрити певний містеріальний сенс існування та викликати у глядача „філософські пережиття" [див.: 12, с. 36].

Підґрунтям цього могла бути думка Ф. Ніцше про те, що в період занепаду релігії відчуття й настрої, що їх породили, зберігаються в душах людей, а тому мистецтво здатне передавати іншим ці настрої, здатне одухотворяти, „возносити до небес" [див.: 11, с. 96]. Акти творчості надають змогу заглянути вглиб своєї особистості та здобути „нові" знання, подібні до тих, що їх отримуємо під час швидкого сну або в екстатичному стані [див.: 10], уможливлюють проникнення у сферу сакрального. У даному процесі театр (як і література) по праву виступає одним з основних засобів. Так, більшість представників гуманітарних наук кінця XIX–XX ст. відзначали зв'язок драматичних вистав з ритуалом, зі свого роду грою з сакральним, яка надає людині можливість відійти від реальності, відчути незвичайний вибух емоцій, коли іманентність виплескується назовні [див.: 1; 3; 4; 16 тощо].

Для Л. Курбаса як активного креатора і послідовника теорій «пізнання життя» і «перетворення життя» театр був шляхом до вищої

істини. «Мистецтво, – говорив він у своєму щоденнику, – це творчий трепет перед невідомим. Треба пізнати: знаю, що нічого не знаю» [9, с. 41]. Найбільше ж митця хвилювала Людина та секрети її відносин із Всесвітом.

З метою осягнення прихованих таємниць буття Л. Курбас повертає свій театр до витоків драматичного мистецтва, до його «первоформи» – релігійного акту. Проте це не було кроком назад. Як наголошував Ю. Бобошко, «зв'язок із традицією відновлювався на вищому витку спіралі, а не був поверненням до висхідного пункту, рухом угору, а не по замкненому колу» [2, с. 21]. Увага була зосереджена не лише на формальних чинниках стародавнього та народного театрів, театрів дель-арте та лялькового, а й на змістовому наповненні – особливому містеріальному сенсі, зв'язку з духовним космосом.

Своїми виставами («Едіп», «Різдвяний вертеп», «Народний Малахій» та ін.) Л. Курбас примушував думку реципієнта дотримуватись «напрямку інтуїтивного схоплення і пережиття речі, вираженої в символі, якою вона є в суті..., в космічному, якою вона є в нас» [9, с. 40]. Мистецькі пошуки режисера «Березоля» були спрямовані, за словами однієї з акторок І. Стешенко, на відчуття істини, яка піднесла б людину до вищого начала, де вона може з'єднатися з природою, космосом, історією, адже сама є маленьким всесвітом [див.: 13, с. 293]. Тому мистецькі інновації Л. Курбаса створювали можливість для саморефлексії. Задум режисера полягав у побудові за допомогою руху, ритму, мелодії, декорацій (або повної їх відсутності) та акторської гри (особливо пластики, пантоміміки) особливого світу, в якому глядач почував би себе вільним творцем. Завдяки цьому реальне середовище замінювалось його *відчуттям* (курсив Н. Корнієнко – А.У.), фізичне – *психічним*, річ – *враженням* від неї [див.: 5, с. 68]. У такий спосіб, як зазначає Н. Корнієнко, виставі надавався «відтінок незавершеності, незакінченості, чекання чогось воістину фатального, непідвладного людині» [5, с. 74]. Це повертало у тогочасну свідомість, підкреслює дослідниця, відчуття первозданності, належності до вічного й позаіндивідуального [див.: 6, с. 337].

Таким чином, теорія «мистецького перетворення життя» Л. Курбаса зводилась до перетворення людини зсередини, через її психологію, на підсвідомому, ірраціональному рівні. Ламаючи стереотипи, драматургічні канони, створюючи на сцені свого роду балаган, де панує безлад, режисер конструював нову гармонійну

реальність, яка б давала відчуття власної величі і всесилля. Так, наприклад, один із глядачів першої вистави драми Шіллера «Розбійники», поставленої Л. Курбасом, доволі революційної для того часу, ділиться враженнями: «Театр був подібний до божевільні: хрипкі вигуки, палаючі очі, стиснуті кулаки, тупотіння ніг. Чужі люди з риданням кидалися один одному в обійми, жінки, близькі до млості, хитаючись, виходили. Це була ошалілість, як у хаосі, що з його туманів вирисовується новий світ» [цит. за: 7, с. 293–294]. Акторка І. Стешенко зазначила, що мистецтво Курбаса перетворювало брутальне на духовне, а відокремлене, розпорошене – на єдине ціле [див.: 13, с. 293]. Навіть Курбас називав свій театр храмом, який слугує переходу від люциферичного начала до вищих сфер, «із грубого у тонке» [див.: 9, с. 34].

Отже, взявши активну участь у пошуках сакрального, популярних серед інтелігенції «перехідного періоду», Л. Курбас вивів власну теорію «мистецького перетворення життя». Саме за допомогою театрального мистецтва він, його прибічники та послідовники впроваджували нові цінності, адже вони «мали щось нове сказати, і тому, *тільки тому*» творили театр [8, с. 197]. Головною метою цієї діяльності був вплив на емоційний рівень свідомості глядача з його подальшим самозаглибленням, що викликало, як наслідок, відчуття істинного буття, його вищого сенсу, а також допомагало проникненню у сферу сакрального. При цьому в нагоді ставали як формальні, так і змістові чинники, запозичені зі стародавніх та народних містерій і трансформовані відповідно до нових завдань мистецтва.

Література

1. Батай Ж. Теория религии. Литература и зло: Пер. с фр. Ж. Гайковой, Г. Михалковича. – Мн.: Современный литератор, 2000. – 352 с.
2. Бобошко Ю. Духовна спадщина Леся Курбаса // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. – К.: Дніпро, 1988. – С. 9–29.
3. Дюркгайм Е. Первісні форми релігійного життя: Тотемна система в Австралії: Пер. з фр. Г. Філіпчука та З. Борисюк. – К.: Юніверс, 2002. – 424 с.
4. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное: Пер. с фр. С.Н. Зенкина. – М.: ОГИ, 2003. – 296 с.

5. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К.: Факт, 1998. – 469 с.
6. Корниенко Н. Лесь Курбас и художники // Советские художники театра и кино. – 1983. – Вып. 5. – С. 332–354.
7. Курбас Л. «Березіль» у культурному будівництві // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. – К.: Дніпро, 1988. – С. 293–294.
8. Курбас Л. Молодий театр (Генеза – завдання – шляхи) // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. – К.: Дніпро, 1988. – С. 194–197.
9. З режисерського щоденника // Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. – К.: Дніпро, 1988. – С. 31–47.
10. Меркулов И.П. Истоки сакрализации теоретической науки // Вопросы философии. – 1998. – №10. – С. 64–76.
11. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Сочинения. – М.: Эксмо; Х.: Фолио, 2006. – С. 13–294.
12. Плющ Л. Містерія української антропософії // Слово і час. – 1994. – № 9–10. – С. 33–40.
13. Танюк Л. Під знаком Леся Курбаса // Танюк Л. Слово. Театр. Життя. Вибране в 3-х т. – К.: Альтерпрес, 2003. – Т. 2: Театр. – С. 289–296.
14. Танюк Л. Талант и судьба Леся Курбаса // Танюк Л. Слово. Театр. Життя. Вибране в 3-х т. – К.: Альтерпрес, 2003. – Т. 2: Театр. – С. 225–254.
15. Шеррер Ютта. Марксистське „конструювання Бога” або християнський „пошук Бога”: поняття богобудівництва та богошукання // Філософська і соціологічна думка. – 1995. – № 5–6. – С. 39–62.
16. Элиаде М. Космос и история. – М.: Прогресс, 1987. – 286 с.
17. Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 688 с.

Н.О. Опришко

ЕРОТИКА І ТЕАТР: ДОСВІД ЛЕСЯ КУРБАСА В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНУ

Олександр Степанович Курбас, або Лесь Курбас, як його звикли називати сучасники, друзі і навіть супротивники, увійшов в історію української культури радянської доби не тільки як видатний театральний

діяч, хоча в цій галузі він був дійсно неперевершеним талантом: (режисером і організатором театру, актором, театральним педагогом, теоретиком сцени і навіть драматургом), а й взагалі як яскрава мистецька особистість, потужний генератор ідей, ініціатор новаторських мистецьких починань, каталізатор культурних процесів. Він був „своєрідним магнітом, що в його силових полях гуртувалися і розквітали обдарування, народжувалися дерзновенні задуми...” [1; 9] – так пише про нашого митця Юрій Бобошко у передмові до збірки матеріалів творчої спадщини „Березоля”. Це була людина, винятково талановита в усьому, та, мабуть, найбільше – у відчутті, розумінні духу своєї епохи. Це розуміння проявлялося на багатьох рівнях: художньому, філософському, естетичному тощо.

Проте нас цікавить насамперед проблема, вже окреслена у назві даної доповіді: яким чином вписується у парадигму розуміння мистецтва театру Лесем Курбасом уявлення про місце чуттєвої любові, тобто еротики, на театральній сцені, у виставі, у сприйнятті критика та глядача. Це питання примушує замислитися уже тому, що абсолютно не розглядалося літературознавством. Втім сьогодні, коли досить багато митців, у тому числі й діячів театру, претендують на те, аби називатися продовжувачами славних традицій харківського „Березоля” 1920-30-х років, ми схильні апелювати до думок визначного режисера. А оскільки стратегія постмодернізму вимагає позитивного ставлення до змалювання категорії сексуальності, або еротизму як одного із ключових своїх понять, цікаво дослідити, яким чином реалізовувалася подібна проблематика у виставах великого митця доби Розстріляного Відродження.

Варто зауважити, що для Курбаса, прихильника естетики експресіонізму, рушійною силою мистецтва в цілому і зокрема мистецтва театрального була пристрасть у розумінні її філософами та письменниками доби модернізму. У власному режисерському щоденнику Курбас занотовує: „Пристрасть – неврегульована потреба” (де Кюрель); „пристрасть – схильність натури, доведена до граничного ступеня напруги, тому що людина залишається пасивною, відчуваючи її” (Берж’є); „пристрасть – інстинктивна потреба, що збуджує постійну працю інтелекту, що обдумує всі способи її задоволення” (Бруссе) [4; 55]. Митець, погоджуючись із своїм славетним попередником – французом Стендалем, стверджує: „Художнє відчуття пропорційне здатності приводити себе до стану пристрасті” [4; 55]. Курбас, говорячи про пристрасть, розмежовує певні її види: пристрасть інтелектуальну,

громадянську тощо, виділяючи окремо кохання-пристрасть як жагу володіння, що є традиційним трактуванням любові-Еросу як чогось наділеного досить негативною конотацією. Так, він визнає, що, оскільки основа пристрасті – бажання, а її ознаки – сила і тривалість, то вона невідривно пов'язана з афективною потребою – імпульсом, який примушує нас любити, ненавидіти, захоплюватися, боятися, управляти собі подібними, бути першим, любити ближніх, виявляти співчуття і милосердя, поклонятися й обожнювати абстрактні істоти, зберігати своє життя, уникати страждань. У своєму щоденнику Лесь Курбас дійшов висновку: „Бажання – очевидний імпульс потреби, яка є похідним природного стану організму, імпульс, очевидно, нерозумний за своєю суттю. Воля – здатність спрямувати всі сили своєї істоти до однієї певної мети, коли ця здатність проявляється з видимою свободою (на противагу бажанню)" [4; 55]. Відтак, „Бажання – імпульс нерозумний, воля – імпульс, підданий осмисленню" [там само].

У той же час він визнає, що сила пристрасті, породжена нестримним бажанням, є рушійною у мистецтві театру вже тому, що стимулює сприйняття глядачами сценічної вистави. Отже неможливо повністю відхрещуватися від спроб вияву втілення пристрасті – чуттєвої любові – на сцені. Про ситуацію, яка склалася з цього приводу в українському театрі за радянських часів, режисерські висновки цілком невтішні: „Людство як стара панна, молодиться в пропаґаторах наївного та безпосереднього мистецтва. Але хто пропаґує наївність творчості та наївне мистецтво, – ошукує себе й других: він хоче грати роль наївного, роздумуючи на підставі естетик і історії мистецтва, що це вірно" [4; 56]. І саме в естетиці експресіонізму – філософії та мистецтва вираження, виразності, самовираження автора, режисера та актора він вбачає можливість для розкриття креативного потенціалу душі через кохання-пристрасть. Можемо знайти це у відгуках на спектакль „Собака садівника" за п'єсою Лопе де Вега: „Перший ансамбль забувається. Пил. Курява емоцій. Преінтересні ритми. Власне, не почуваєш їхньої інтересності. Грає нутро і форма в суміш. Сфера – думки, шия, серце почасти і курява любовної екстатичності. Експресіонізм чистої води" [4; 60].

Ідеалізуючи певним чином романтичне бачення концепції любові, Курбас залишає за собою режисерське право вважати радикальніші форми чуттєвості та сексуальності (так званий радикально-еротичний Ерос – [див.: 7]) рисами негативними, наділяючи ними винятково

непривабливих персонажів. Такі міркування знаходимо у протоколах засідання режштабу „Березоля”, а саме під час обговорення п’єси І. Дніпровського „Любов і дим”, Курбас стверджує: „... таке непростиме явище в ідеології автора, що дегенератка Іра, вся у статевому, наскрізь сексуальна жінка, рятує революцію” [4; 546]. Та чи не найширше ця проблема окреслена у режисерських нотатках з приводу постановки драми представника раннього романтизму, письменника, драматурга, політичного діяча Г. Брюхнера (1813–1837) „Войцек”. Режисер доводить, що „...не можна судити про п’єсу по вузько встановленій темі: „солдат, приревнувавши жінку до фельдфебеля, вбиває її”. Це не вписується в центр. Тут потрібні інші очі, щоб розшифрувати ієрогліф, яким є ця п’єса...” [6; 176]. Цитуючи думки Глєбова у „Правді” від 17 червня 1927 року, Лесь Курбас підкреслює, що „за звичайною історією ревнощів і вбивства розкривається страшна і задушлива атмосфера обивательщини та соціальної нерівності. В її лабетах не можуть природно і вільно розвиватися людські почування, їх чавлять убогість, принижене становище, усвідомлення безвихідності, жах перед власним безсиллям...” [6; 176]. Саме так діє, на його думку, безпомічна боротьба достатку й бідноти, душевної порожнечі і невільної скутості почуттів, всі негативні й похмурі сторони європейського урбанізму, де „жорстоко вимогливий інстинкт статі у ненормальних умовах перетворюється у загниваюче багно неспокійного й хтивого любострастя, в одержимість ідей ревності й власництва, а там – насильство, вбивство і загибель” [6; 176]. Але, з жалем констатує митець, це може не дійти до глядача, тому що він не звик до справжніх речей, до складного драматургічного матеріалу, а звик до мотлоху, де позбавлені оригінальності агітаційні істини піднесені, як на лопаті, і він сприймає їх як щось штамповане, фактично мертве, таким, яке не має ніякої громадянської ваги. Тому принципово важливою стає для Курбаса потреба „грати в плані особливого, до крайності експресивного реалізму, який при всій своїй правдивості є світом, побаченим нашими очима” [там само]. Отже, цілком вмотивовано вимальовується бачення ним Марії – головної героїні п’єси: „Наскільки Войцек із житейського ярмарку хоче вибитися, побачити нову дорогу в житті, настільки Марія хоче користатися життям, цікавитися тільки тим, що її потішає. Марія – не фігура, яка може викликати співчуття, а фігура ніби пов’язана із співучастю, в тому розумінні, що вона здорова, міцна, руки мускулисті, сідає не як панночка, а як проста груба дівка. Голос – повний, дзвінкий, з грубуватим відтінком, при цьому всьому вона

– спокуслива самиця. Її пози не знеособлені сучасною цивілізацією” [4; 701].

Сучасний театр досить буквально сприймає настанови великого митця початку ХХ століття, хоч сьогодні вони і не є такими бездоганно вмотивованими та композиційно виправданими. Проте, можемо говорити, що існує певна когорта цікавих у багатьох планах режисерів, котрі, так само, як колись і Курбас, прагнуть відтворити на сцені дух і новизну епохи. До таких критика відносить Андрія Жолдака. Концептуальна база режисури А. Жолдака досить складна і достатньо обширна. З формоутворюючих начал його стилістики виходять еклектичність постмодернізму та естетика ряду течій модернізму... Він не механічно з’єднує зовнішні прикмети цих двох напрямків, а діє згідно з особистою внутрішньою логікою. Так, наприклад, поставлена ним п’єса „Місяць кохання” з її самодостатнім естетизмом та елементами вишуканої еротики є цікавим прикладом такого постмодерністського еклектичного колажу у кращих традиціях.

Колись знаний і шанований Лесем Курбасом Едвард Ґордон Крег говорив, що не визнає ніяких спроб фотографічного копіювання дійсності і закликав до зближення поглядів на живопис, музику та акторську майстерність. У свій час саме постмодернізм став своєрідним підсумком певного етапу розвитку світової культури, що дозволяє зближення знакових систем різних культур, співіснування різночасових форм у позачасовому просторі. Та, власне, і Олександр Степанович Курбас колись писав: „Що таке „Березіль”? Історично – це продовження тієї лінії у відношенні до сучасності, яку намітив і три роки запроваджував Молодий театр – це театр еклектики і стилізації” [1; 219].

Література

1. Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. і прим. М. Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. – К., 1988. – 518 с.
2. Біневська Л. Кохання за Жолдаком // Березіль – 2003. – № 9–10. – С. 166 – 176.
3. Дванадцять вистав Леся Курбаса / Упоряд. Г. Веселовський. – К., 2004. – 703 с.
4. Курбас Л. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. – К., 2001. – 917 с.

5. Лесь Курбас. Спогади сучасників. – К., 1969. – 523 с.
6. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи / Заг. ред. В. Ревуцького. – Балтимор – Торонто, 1989. – 1027 с.
7. Love // International encyclopedia of Ethics. – L., 1995. – 1064 p.

І.В. Гуляєва

ДОСВІД СВІТОВОГО ТЕАТРУ ЯК ПІДВАЛИНА ТЕАТРАЛЬНИХ ІННОВАЦІЙ УКРАЇНСЬКОГО РЕЖИСЕРА

У 2007 році ми відзначаємо 120 років від дня народження Леся Курбаса (народився 25 лютого 1887 р.) і 70 років від дня його смерті (жовтень 1937)…

Курбас – новатор, сценічного мистецтва, борець проти побутового театру, виразник європеїзації українського театрального життя, революційний реформатор, який випередив своїх сучасників у намаганні відповідно до вимог доби модернізувати українську режисуру та сценічну практику.

Курбас – планета у театральній галактиці. Юність Курбаса пройшла в бурхливі часи доби модерну. Наприкінці ХІХ – поч. ХХ століття у сфері художньої літератури відбувається перехід від реалізму до модернізму.

Модернізм – це нове світобачення, нове художнє мислення, опозиційне ставлення до традиції, проте модернізм – це обов’язкове прагнення змінити форму, зробити її “новою” і "сучасною”. Модернізм вимагав нового слова – асоціативно-метафоричного, такого, яке би суттєво ущільнювало свою художню інформативність.

Лесь Курбас орієнтувався на модерновий тип мистецько-образного мислення. У своїй режисерській і театральній практиці він широко використовував прийоми, не тільки не властиві традиційному українському театру, а й не сумісні з ним. Лесь Курбас застосовував акробатичні вправи, циркову техніку, пантоміму, буфонадно-гротескно й пародійно-епатажну манеру гри, наполягаючи на експериментальному стилі поведінки й синтезуючих функціях актора на сцені.

На початку творчого шляху Лесь Курбас ознайомився з новітніми віяннями європейського театру. Він навчався в університетах Львова, Відня, знав латинську, грецьку, польську, німецьку, французьку та норвезьку мови. Курбас був добре обізнаний з передовою європейською культурою: режисурою М. Рейнгардта і Г. Крега, Бургтеатру, багатьма акторськими німецькими і австрійськими трупами. Однак перед М. Рейнгардтом, О. Брамом та іншими німецькими режисерами не поставало такое винятково складне завдання, як перед Курбасом. Вони продовжували справу, розпочату до них майнінгенцями та Л. Кронеком, розвивали і вдосконалювали їхні принципи. Лесь Курбас взявся до корінної перебудови сучасного йому українського театру пішов на цілину, ніким не зорану. Йому довелося самому і складати курс з майстерності режисури, і викладати його.

З 1916 року Лесь Курбас працює у Київському українському театрі. Навколо нього склався в цей час гурток театральної молоді. Захоплений мрією про майбутнє мистецтва, Курбас зумів передати всім свою віру в новий театр.

У роботі з акторами О. Курбас вже ставить перші вимоги своєї майбутньої системи: він веде рішучу боротьбу проти гри "нутром", яка , на його погляд, мала в основі неконтрольовані емоції актора, звертає увагу на культуру жесту, вимагає обов'язкової фіксації малюнка ролі, підкреслюючи, що головне в мистецьких формах – стиль.

Особливу увагу було приділено питанням форми. Режисер постійно здійснює творчий пошук у галузі нової форми, вводячи станки, площини, експериментуючи з кольором і світлом, знаходячи нові засоби сценічної виразності. Остання постанова Курбаса у "Молодому театрі" ("Шевченківська вистава") свідчила про його зростання як режисера – майстра різних стилів, який особливу увагу приділяє роботі з актором.

У Білій Церкві Курбас засновує нову невеличку студію, набирає зовсім недосвідчену молодь і водночас продовжує експериментальну роботу зі своїми вірними послідовниками і однодумцями. У цей час у нього вже визрівають задуми про створення своєрідної театральної комуни,. і в березні 1922 року Курбас засновує нову студію "Березіль". Вже сама назва театру підкреслювала його мету і завдання: стати буйною весною нового українського театру. Висуваючи нові завдання перед театральним мистецтвом, Курбас перш за все переглянув питання роботи режисера. Режисер, на думку Курбаса, обов'язково мусив мати

організаторські здібності. У період з 1922 по 1924 роки Курбас розробляє цілу систему засобів перетворення, яка мусила давати ключ до образного втілення сценічних творів.

Основну увагу Курбас звертав на масові сцени. “Маси – це не статисти, це музика вистави”, – говорив він. Кожен учасник вистави повинен був усвідомити своє місце й роль.

Лесь Курбас вважає, що актор-митець і створений ним образ – це різні речі; сучасний актор не ототожнює себе з роллю, а об’єктивізує її. Сценічний твір – образ, утворений свідомістю актора, почуттями, нервами, голосом, рухами, темпераментом, мусить бути об’єктивізованим, тобто існувати як окремий художній твір і не залежати від життєвих настроїв та переживань актора. Мистецький твір, та створений актором образ існує тоді, коли він втілений у чітку, зафіксовану форму, тому актор повинен вміти зафіксувати зроблене. Ця настанова близька до настанови Сальвіні, поглядам Дідро, Коклену і Мейєрхольда, який вбачав у актора “двоїстість”: пасивне і активне.

На зміну ілюзорності в театр прийшов принцип конструкції. Зі сцени зникають правдоподібні декорації, їх заміняють конструкції, які навіть і не нагадують достовірні екстер’єри чи інтер’єри. Курбас підкреслював, що його театр прагне знищити образотворчі моменти в спектаклі.

Вперше у своїй практиці Курбас ввів кінокадри, і це теж сприймалося позитивно. “Згідно з законом виразності, щоб тисяча присутніх у театрі могла побачити жест, рух актора, його мімічний вираз, треба навчитися робити їх виразно, тобто більш підкреслено, ніж то буває в житті, вміти відбирати промовисті, виразні жести і користуватися ними”, – зауважує Лесь Курбас.

Курбас вимагає від акторів на сцені робити все чітко, послідовно, доступно для сприймання глядача, відкинути рефлекторність і хаотичність. Кожен рух на сцені повинен мати свій малюнок, свої знаки зупинок: коми, крапки, тире тощо. Режисер також звертає увагу на контрастність, вважаючи, що кожне явище, характер, вчинок треба показувати в розвиткові, зміні, а це значить – у боротьбі протилежностей, контрастів сили й слабкості, темряви та світла, горя й радощів, висоти й глибини.

Однією з принципових засад системи Курбаса був метод перетворень, що надає дійсності нового вигляду – нового щодо життєвих форм, до яких звик глядач. Лівий театр чудово знається на реалістичному

методі відтворення життя, але не зменьшується до побутового театру, до ілюстрації дійсності, до пасивного побутописання. Для його творчості побут є не змістом, а матеріалом, який потрібний для виявлення певної ідеї. Метод перетворення не створює ілюзії дійсності, а так подає подію на сцені, виводить її в такому вигляді, який би викликав найбільшу кількість асоціативних процесів і цим активізував розуміння вистави. Перетворення намагається у звичайному знайти новий, більш глибокий смисл і цим привернути до нього увагу або розкрити якусь ідею. Перетворення не повинно виявляти малу правду, побутову дрібницю, психологічний нюанс. Перетворення – це засіб поглиблення змісту, засіб насичення ролі чи постанови великою правдою, засіб розкриття ідеї.

Прикладом перетворень є початок вистави "Джіммі Хіггінс", пантоміма-епілог у виставі "Макбет", композиція у виставі "Газ" Г. Кайзера.

Всі інновації українського режисера не були його винаходом у точному розумінні слова: вони в тій чи іншій формі існували в європейській театральній практиці й раніше, проте сам Курбас вперше почав систематично застосовувати їх у практиці української сцени, беручи до уваги і її специфіку, і особливості конкретного етапу нашої історії. Всьому цьому театр мав суворо відповідати.

Театр Леся Курбаса "Березіль" проіснував майже дванадцять років – від весни 1922 до осені 1933 року. Це був найактивніший період творчого життя Курбаса: за цей час режисер підготував близько двадцяти вистав, а також керував виставами своїх учнів, помічників, колег. Саме у березільський період розкрилися найхарактерніші особливості режисерської праці Курбаса-новатора, що надали його театрові самобутнього, творчого обличчя.

Література

1. Горбенко А.Г. Харківський театр імені Т.Г. Шевченка. – К.: Мистецтво, 1979 – с. 7.
2. Курбас Л. Філософія театру. – К.: "Основи", 2001. – с. 839.

А. М. Сіра

АВАНГАРДНИЙ ТЕАТР ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ Й ТЕАТР ЛЕСЯ КУРБАСА

Українська революція 1917 р., утворення Центральної Ради, проголошення Української Народної Республіки, боротьба за збереження української державності в 1917–1920 рр. активізували духовні сили українського суспільства.

Російська революційна соціал-демократія, здійснюючи суспільно-політичні перетворення впродовж 1917–1920 рр., керувалася успадкованим імперським мисленням, внаслідок чого Україна здобула статус, фактично рівнозначний культурній автономії в "єдиному і неподільному" просторі Радянської Федерації. Війна і революція не об'єднали український народ, він залишився роз'єднаним у межах двох держав. Проте навіть за таких умов 20-ті роки стають часом небаченого розвитку, відкриттів і сподівань в українській культурі. Цей багатогранний спалах творчої енергії став можливим завдяки тому, що комуністична партія, зайнята, насамперед, збереженням політичної гегемонії ще не підпорядкувала собі культурну діяльність. Поширення ж україномовної освіти створило українській культурі таке широке підґрунтя, якого вона давно не мала на Східній Україні. Вперше українська культура могла розраховувати на підтримку з боку держави, особливо коли в 1923 р. більшовики взяли курс на українізацію з метою посилення свого впливу на місцеве населення.

Для культури еміграція великої частини старої інтелігенції стала відчутною втратою, проте поява плеяди нових талантів з лихвою компенсувала її. Деякі молоді митці були аполітичними та підтримували ідею "мистецтва задля мистецтва", інші належали до палких революціонерів. Коли не збулися їхні сподівання щодо незалежної державності, багато хто з них став вбачати в розвитку культури альтернативний засіб вираження національної самобутності свого народу.

Революція також сповнила культурну діяльність відчуттям новизни, усвідомленням звільнення від старого світу та його обмежень. Поставали складні невідступні питання про те, за яким напрямком слід розвиватись українській культурі, на які взірці їй належить орієнтуватись і якою бути взагалі. Це був час пошуків і сподівань. Натхнені відчуттям

власної місії та зростаючою аудиторією, письменники, художники та вчені з захопленням поринули у створення нового культурного всесвіту.

Процес українізаціїв вплинув і на розвиток театрального мистецтва 20–30-х років.

У 1918 році почався новий етап розвитку українського театру. У Києві утворилися три театри: Державний драматичний, Державний народний і "Молодий театр". Державний драматичний театр очолювали О. Загаров і В. Кривецький, виховані на традиціях К. Станіславського і В. Немировича-Данченка.

У 1922 р. діячі "Молодого театру" створюють у Києві творче мистецьке об'єднання – модерний український театр "Березіль", що існував до 1926 р. Очолює цей театр Лесь Курбас, видатний режисер-реформатор українського театру.

Лесь Курбас (1887–1937) – основоположник національного українського модерного театру XX ст., чиє ім'я стоїть поряд з іменами Станіславського і Мейєрхольда, Крега і Аппіа, Брехта і Арто.

Відомий театр Леся Курбаса "Березіль" (1992–1933) став розвідником у світі нової театральної мови, нової семіотики. Художній шлях Курбаса – це шлях від антропософії Рудольфа Штайнера до космізму філософа Григорія Сковороди, від експериментального політичного театру до театру філософського (і це в країні тоталітаризму і етичної стерилізації). Лесь Курбас синтезує містерію з театром новітніх інтелектуальних технологій і чуттєво-психологічних осяянь. Його кращими виставами є "Макбет" Шекспіра, "Гайдамаки" за Шевченком, "Газ" Кайзера, "Джіммі Гіґґінс" за Сінклером; вистави за п'єсами видатного українського драматурга Миколи Куліша та ін., – футуротексти Культури, які ніби "передбачили" пошуки Єжи Гротовського, Пітера Брука, Інгмара Бергмана, зайвий раз наголосивши на єдиних фундаментальних законах художньої самоорганізації.

Лесь Курбас у цей період пристосовує принципи модерну до класичного західноєвропейського й українського репертуару (драми В. Шекспіра, Ф. Шиллера, п'єси М. Старицького, І. Карпенка-Карого). З творчого об'єднання бере початок театральна бібліотека, театральний музей, перший театральний журнал.

Творчі пошуки театру втілилися у виставах, постановку яких Лесь Курбас здійснює в різних стилях: традиційно-реалістичному ("У пущі" Лесі Українки), психологічному ("Чорна Пантера і Білий Ведмідь", "Гріх"

В. Винниченка), символічному ("Драматичні етюди" О. Олеся), народного гротеску ("Різдвяний вертеп"), імпресіоністському ("Йола" Є. Жулавського). Етапною у творчості митця і в історії українського театру стала вистава "Гайдамаки" за Т. Г. Шевченком.

У 1926–1933 рр. театр "Березіль" працює в Харкові. На його сцені виступали такі відомі митці як Мар'ян Крушельницький, Амвросій Бучма, Наталія Ужвій, Іван Мар'яненко, Йосип Гірняк, Валентина Чистякова, Надія Титаренко та інші. Найближчим помічником Леся Курбаса у модернізації українського театру став драматург Микола Куліш. У його п'єсах ("Мина Мазайло", "Народний Малахій") знайшли широке відображення взаємозв'язки людини і нового історичного часу.

Лесь Курбас прославився як постановник-авангардист. Його мистецтво еволюціонувало від студійного театру з його умовностями до психологічного та філософського. Митець розробив методологію, в якій ставку робив на "систему образних перевтілень". Під його керівництвом працювали майбутні корифеї сцени: Амвросій Бучма, Іван Мар'яненко, Борис Тягно, Мар'ян Крушельницький, Олександр Сердюк. Окрім театру Курбас залишив помітний слід у кіно. Він автор кількох стрічок: "Вендетта", "Макдональд", "Арсенальці". У тридцяті роки XX століття, коли режим боровся з так званим формалізмом, Леся Курбаса було заарештовано і заслано у Соловецький концтабір, звідки він не повернувся.

У "Молодому театрі" Курбас уперше втілив у життя свої ідеї про шлях театру. Він рішуче виступив проти театрального реалізму (як і К. Станіславський) – реалізму, що, згідно з його переконаннями, придушував актора. Лесь Курбас намагався позбутися рутини, об'єднуючи в одне ціле ритміку та пластику дикції, міміку та акробатичну гнучкість акторів. Що ж до декорацій та костюмів, то вони відповідали античному, романтичному, експресивному, символічному або конструктивістичному стилю п'єси. Режисер стає абсолютним господарем вистави. Йосип Гірняк, один з чільних акторів "Березоля", подає у своїй книзі слова, які часто повторював Курбас на початку 20-х років XX ст. про те, що вирішальна роль у творчому процесі театру належить режисерові.

Справжній режисер – не лише організатор, але й інтерпретатор. Режисер інтерпретує не тільки життя, а й автора. Режисер має право і повинен п'єсу виправити, надати їй потрібного звучання, якщо він не згоден з автором. Тоді допустимі скорочення, перестановки дійових

акцентів, перетрактовка сценічних ситуацій, характерів, додатки режисерських інтермедій, прологів та епілогів.

Курбас приділяв величезну увагу професійному формуванню акторів і режисерів. Для цього він розробив систему навчання акторів, основану на культурі мови й жеста, встановлюючи правила стилю, форми, точності експресії, ясності кожного руху тіла, потенційної важливості пауз у реченні, динаміки мотивованих ситуацією контрастів, обов'язкового вживання технічних прийомів. Курбас вимагав від кожного актора концентрації, щоб він заходився загальною ідеєю вистави, збагнув внутрішні чинники дії та глибокі переживання дійових осіб.

Ірина Авдієва в своїх спогадах про ті часи наводить слова Курбаса: "Мета – це не статисти, це музика вистави" – і пише далі, що "кожний, хто брав участь у масовках, повинен був зрозуміти себе як музичний інструмент з багатим діапазоном звучання".

"Березіль" вже займав центральне місце в театральному житті України, але не тільки його вистави приваблювали широку публіку. Театр спромігся на початку березня 1922 року з числа молодих співробітників створити під керуванням Курбаса першу "Експериментальну студію".

Пізніше, вже після переїзду "Березоля" до Харкова, Курбас був з усією трупою на гастролях у Києві, Одесі, Тбілісі, де показував свої нові вистави.

У 1925 році Лесь Курбас перебував в апогеї своєї слави. Цього року "Березіль" став державним театром. Його новий статус вимагав від акторів найвищої професійної майстерності, а від його керівника – підбору відповідного репертуару.

Репертуар "Березоля" збагатився п'єсами Миколи Куліша (1892–1942): "Комуна в степах" (1925), "Народний Малахій" (1928), "Мина Мазайло" (1929), "97" (1930) і "Маклена Граса" (1933). У 1933 році Курбас готував до постановки ще одну п'єсу Куліша – "Патетичну сонату", яку заборонила політична цензура.

Виразність драматичних і ліричних вистав "Березоля" та інших українських театрів тих років досягалася не лише завдяки талантові режисера й акторів, але й дякуючи винахідництву малярів-декораторів. У Курбаса в "Молодому Театрі" головним художником був Анатолій Петрицький (1895–1964), а в "Березолі" з 1922 до 1933 року – Вадим Меллер (1884–1962).

Курбас набув на Україні такої слави, що навіть режисери, які зовсім не поділяли його ідей щодо театрального мистецтва, імітували його сценічні композиції, переписували музичний акомпанемент, ставлячи п'єси, що мали великий успіх у Курбаса, як, наприклад, інсценізація "Гайдамаків" за Шевченком.

З 1926 року "Березіль" осів у Харкові, де Курбас продовжував свою режисерську працю. З кінця квітня до початку червня 1927 року Курбас був за кордоном: у Чехословаччині, Німеччині та Австрії. У Празі він влаштував конференцію для подання інформації про мистецьке життя України. Ця подорож дала йому змогу побачити все, що робилося в авангардних театрах і зробити корисні для своєї праці висновки.

Як квіти обертаються за сонцем, так само нові молоді театральні групи на Україні рівнялися на Курбаса. Це не дивно, бо керівниками в них часто були молоді режисери, вихованці студій, закладених Курбасом при "Березолі". Не зважаючи на свій престиж, "Березіль" і його керівник Курбас були політично приречені, оскільки керівні верхи вважали їх мистецтво непотрібним і незрозумілим. Митцям "Березоля" довелося пережити тяжкі хвилини на сесії художньо-політичної наради, що відбулася в Харкові у вересні 1930 року. "Березіль" критикували за брак визначеної політичної настанови й відсутність п'єс, які відображають класову боротьбу, висвітлюють позитивні сторони соціалістичного життя. Політична кампанія проти Курбаса наростала. Гуманістична етика його театру, альтернативні духовні смисли, акценти на національних культурних пріоритетах і відкритість естетикам Заходу і Сходу стали звинуваченням митцю. У 1933 році Курбаса заарештували і відправили в один з концтаборів радянського ГУЛАГу – на Соловки. У 1937 році його разом з 1100 іншими українськими інтелігентами і інтелектуалами "на честь ювілею Великої Жовтневої революції" було розстріляно.

Уряд змінив назву театру "Березіль" і він став Державним драматичним театром імені Т. Шевченка. А на початку 1934 року в мистецтві було заборонено вживати форми, які б мали будь-що спільне з новаторськими естетичними шуканнями. Митці вимушені були творити на рівні так званого "соціалістичного реалізму".

Рутина, застій і глибокий провінціаналізм надовго запанували в українському театрі... Ім'я режисера українського театру Леся Курбаса (1887–1942), народженого в Галичині, без сумніву, має стояти поруч із корифеями театру XX століття: швейцарським реформатором Адольфом

Алія (1862–1926), французом Жаком Копо (1879–1949), англійцем Едвардом Гордоном Крегом (1872–1966), росіянином Всеволодом Мейєрхольдом (1874–1942), німцем Ервіном Піскатором (1893–1966) і австрійцем Максом Райнгардтом (1873–1943). Ці реформатори могли запровадити в практику свої революційні теорії за підтримкою існуючої театральної традиції.

Лесь Курбас – один із лідерів українського Розстріляного Відродження, засновник українського авангардного театру, фігура світового значення.

Література

1. Культура України / Під ред. Ковалевської М.С. – К., 2001.
2. Українська радянська культура. – К., 1994.

Я.І. Павлусенко

АВАНГАРДНИЙ ТЕАТР ПОЧАТКУ XX ст. І ТЕАТР ЛЕСЯ КУРБАСА

На початку XX століття література і театр прагнули бути духовною трибуною народу, увібрати складні перипетії життя, допомогти їх осмисленню, створюючи нові засоби художнього впливу, нову мистецьку техніку. Мистецтво початку століття, так званий авангард, – радикальна спроба пошуку втраченого сенсу існування, намагання подолати розщеплення особистості, відчуження її від природи.

Авангардне мистецтво відображає специфіку світовідчуття людини XX століття. Митці увібрали в себе шалений темперамент своєї доби, відчуття історичного зсуву, всесвітніх змін, зрушення всіх традиційних координат життя.

Мистецтво авангарду зруйнувало традиційні засади творчості. Авангард нерозривно пов'язаний з процесами індустріалізації та урбанізації, він є породженням нових ритмів життя, прискорених темпів змін, величезних емоційних та психологічних перевантажень, породженням світу, в якому панують катаклізми, а людина втрачає точку опори.

Митці того часу вважали, що створені нові форми мистецтва допоможуть відобразити гармонізацію людського й природного, свідомого й підсвідомого, подолання суперечностей між індивідом і всесвітом.

Радянська дійсність 20–30-х рр. будувалася за принципом театральності, "гри на публіку", з обов'язковою подвійною мораллю, диференціацією офіційного та приватного життя (принцип "залу" і "фойє"), з провідними акторами на перших ролях, з аплодисментами, з трибуною замість сцени, з розподілом на промовців та глядачів, театральною патетикою стилю, афектацією. Театралізована дійсність потребувала обов'язкового внутрішнього перевтілення, відчування та осмислення. Процеси, що відбувались у суспільстві на початку XX століття, найяскравіше відображено в драматургії та театральному мистецтві цього періоду.

У той час поруч з псевдотеатром, спеціалізованим на агітбригадах, діяли професійні театри, які розвивалися за двома напрямками, що умовно можна назвати "психологічним" та "експериментальним" театром. "Психологічний театр переосмислював сценічну традицію, обравши головним принципом психологічно побутовий. Таким був Київський театр імені І. Франка під керівництвом Г. Юри. Експериментальний театр обстоював експериментальні вистави, реалізовані талановитим режисером Лесем Курбасом, прихильником експресіоністичного реалізму, який спромігся підняти український театр до світових висот.

Найбільша і найтрагічніша постать в історії українського театру – Лесь Курбас. Реформатор театру розірвав рамки провінціалізму, що був властивий українській сцені на початку XX століття, бо цензура не дозволяла ні постановок світової класики, ні драми. Курбас вивів українське театральне мистецтво на широку світову арену.

Народився Олександр Степанович Курбас 25 лютого 1887 року у м. Самборі (нині Львівська область) у родині галицьких акторів Ванди і Степана Яновичів. Здобувши гуманітарну освіту (Львівський та Віденський університети), Лесь Курбас починає працювати як актор у Львівському театрі. Разом із групою театральної молоді він плекає надію створити театральний колектив нового типу з творчими майстернями, лабораторіями, студіями. Навесні 1916 року, вступивши до трупи Садовського в Києві, він реалізує свою мрію. Так була заснована студія молодих акторів, що незабаром отримала назву "Молодий театр", який за

словами Курбаса, "виник на грані двох світів, двох світоглядів, двох театральних культур і свідомо прийшов до табору революції".

Створюючи статут товариства на вірі "Молодий театр", мистець ставив за мету "творити і проводити в життя такі форми театрального мистецтва, в яких цілком могла б проявитися творча індивідуальність сучасного молодого покоління українського акторства". Театральний сезон 1917 року "Молодий театр" відкриває постановкою драм В. Винниченка "Чорна пантера та білий ведмідь" і "Базар". Прем'єра першої п'єси відбулася в Києві 12 вересня 1917 року, роль Корнія виконував сам Лесь Курбас.

Започаткувавши "Молодий театр", Курбас мав змогу провести акторів через усю історію світового театру – від Софоклового "Царя Едипа" до модерних драм В Винниченка. Це був театр арлекінади, маски, елітарного "мистецтва для мистецтва", театр вишуканого слова і літератури. За словами самого митця, "мистецтво, котре не йде вперед, котре костеніє в традиціях, перестає бути живим – воно мертве і перестає бути мистецтвом.".

У березні 1922 року на базі однієї з груп Молодого театру та частини пересувної фронтової трупи було створено драматичний колектив під назвою "Мистецьке об'єднання "Березіль" (МОБ). Назву було взято з вірша норвезького письменника, лауреата Нобелівської премії (1903) Б. Б'єрнсона "Я вибираю березіль":

Я вибираю березіль,
Тому що він буря,
Тому що він сила,
Тому що він переворот,
З якого сила родиться …

Курбас і березільці із самого початку діяльності театру виступають проти рутини і штампу, етнографізму і натуралізму "старого" дореволюційного театру, вважаючи, що в нових умовах мистецтво української сцени потребує рішучого оновлення і в методах творчості, і в системі образотворчого відображення дійсності. А в березні 1920 року на сцені Київського оперного театру були показані вперше "Гайдамаки" за Т. Шевченком. Особливої уваги заслуговував хор дівчат у стилізованому під старовинні свитки легкому полотняному одязі, у скромних віночках на розпущеному волоссі. Хор був голосом народу, гомоном юрби,

авторським голосом ("десять слів поета"). Він став виразником думок і почуттів героїв, промовцем їх внутрішніх монологів, декорацією або живими стінами, що відокремлювали інтер'єри корчми чи оселі титаря.

Мовні сцени підносяться до алегорії. Пантоміму було передано за допомогою прожекторів, які на мить вихоплювали з темряви сутичку поміж селянами-гайдамаками і конфедератами. Спалахи червоного світла зображали пожежі, зелене світло супроводжувало ліричні сцени, синє – тривожну атмосферу таємничих зібрань. Світло було активним учасником вистави.

Хоча змістом вистави стали криваві події Коліївщини, театр уник натуралістичного зображення жорстоких катувань, страхіть і тортур глядачі лише чули збудженні голоси мучеників або спостерігали їх через міміку учасників хору.

7 листопада 1922 року "Березіль" відкрив театральний сезон виставами "Жовтень" і "Рур" – сценічними плакатами, літературний сценарій яких був написаний Лесем Курбасом. Ці вистави мали великий успіх у глядачів, особливо серед робітничої молоді та червоноармійців. Далі були вистави "Іван Гус", "Газ", "Джимі Хіггінс".

Геніальний український реформатор театру мріяв про організацію єдиної академії, у якій мали відкритися студії танцю, пантоміми, фізичної культури, декламації; театральний музей, музей музичних інструментів, давньої української книги, живопису, різьбярства; школи нових драматургів; інститут української режисури, бібліотека світової драматургії. Це ідея Курбаса – творення театру, оновленого революцією через студійність. Режисер продовжує пошуки асоціативності сценічних дій (у виставі "Газ", де вибух газу передано миттєвою композицією з людських тіл, опрацьовує ритмопластичні рухи, алегорії (сірі постаті – думки божевільного Джеммі із спектаклю "Джимі Хігінс", які то кружляють з тягучою монотонністю, то гарячкувато метушаться).

Сцена "Березоля" стала своєрідним експериментальним майданчиком авангардизму, де працювали такі відомі актори як М. Крушельницькій, Й. Гірняк, В. Калин, О. Добровольська, О. Сердюк, Ф. Лопатинський, Н. Ужвій, Я Бортник.

У 1925 році Лесь Курбас був удостоєний найвищого в ті роки звання народного артиста республіки. Діяльність МОБ була дуже успішною, але ЦК партії вона не задовольняла. Українські політичні діячі О. Шумський, М. Скрипник бажали тримати "Березіль" під своїм

контролем, пропонували для постановок твори "соцреалізму". Мистецьке об'єднання "Березіль" перейменували на стаціонарний державний професійно-провідний український театр і перевели до Харкова, тодішньої столиці Радянської України.

У серпні 1926 року театр "Березіль" переїхав до Харкова, де зайняв приміщення колишнього російського театру Миколи Синєльнікова. У житті міста на той час значну роль відігравав етнографічно-побутовий театр імені І. Франка та російські дореволюційні трупи. "Березолю" необхідно було вразити харківського глядача і набути того значення, яке театр мав у Києві.

Лесь Курбас відкрив перший театральний сезон у Харкові, впевнений, що місцеві театральні ентузіасти підтримають його ідеї. Але першу виставу за п'єсою бельгійського драматурга Ф. Кроммелінка "Золоте черево" харківській глядач не сприйняв. Русифіковане міщанство, непмани і ворожо налаштована до українізації бюрократія знайшли у виставі нагоду для цькування всього нетрадиційного в театрі. Тим паче, що п'єса була надзвичайно гострим гротеском. Але невдача не розчарувала ні Леся Курбаса, ні акторів, ні прихильників "Березоля".

Український мистецький авангард 20-х – початку 30-х рр. неможливо зрозуміти без п'єс М. Куліша та вистав Леся Курбаса. Переломною, справді епохальною стала вистава "Народний Малахій". Драматургічне трактування теми України та її культури, яке запропонував Куліш у п'єсі, було близьке Курбасові. Він бачив головну небезпеку для молодої української культури в традиціях філістерської самозаспокоєності та провінційної некультурності. Курбас виразно зобразив убогий світ міщанства, похмуре дно великого міста, холодний бюрократизм державних урядовців, монотонність життя.

На театральному диспуті в червні 1929 року Лесь Курбас і Микола Куліш виступили проти підкорення театру пропаганді та наказам партії. Лесь Курбас обстоював право передового театру піднятися над людськими масами, вважаючи, що театр мусить бути творчим і провідним. Проте ця червнева дискусія показала, що театр позбувся ініціативи у складанні репертуару. До адміністративного та професійного апарату театру було прийнято чимало нових людей, які до всього приглядалися, прислухалися, намагаючись втягнути молодих акторів у невигідні дискусії щодо драм Куліша.

Незабаром після заборони "Маклени Граси" (1933 р.) була зібрана колегія Наркомпросу для засудження діяльності "Березоля". Курбаса звинуватили у тому, що він завів театр у кризу і спрямував на шлях націоналізму. Режисера переслідували в пресі. Всі вистави Курбаса заборонили, а його самого проголосити "ворогом народу" і 26 листопада 1933 року заарештували. "Березіль" перестав існувати, а у квітні 1935 року театр реорганізували і перейменували на Харківський театр імені Т. Шевченка.

11 років існування "Березоля" режисер та актори відчували постійний тиск партійного керівництва. І разом з тим це найкращі роки в режисерській праці Леся Курбаса та в української театральної культури. Найстаріший актор театру І. Мар'яненко зазначав, що "до Курбаса України не мала театру в сучасному європейському розумінні цього слова. Це він створив нам європейський театр", який одночасно був національним.

Курбас створив так званий "театр дії", "рефлексологічний театр" – театр негайного впливу, що спирався на активну позицію глядача. Теоретичні пошуки Леся Курбаса грунтувалися на широкому полі загальноєвропейських джерел, з якими режисер був грунтовано обізнаний. Вражає кількість посилань у його працях. Європейський контекст пошуків Леся Курбаса вперше вивів український театр за межі "місцевого колориту", надав йому всесвітнього значення. Ідеї Курбаса де в чому споріднені з теорією театру англійського режисера Гордона Крега.

Вчення Леся Курбаса про перетворення багато в чому випередило час та збігалося певною мірою з науковими уявленнями сучасної психології. За Курбасом, мистецтво, щоб осягти діалектику дійсності, повинне вдаватися до образного перетворення, яке засноване на законах асоціативного мислення. У 1987 році за рішенням ЮНЕСКО відзначалася сота річниця з дня народження Леся Курбаса. Весь світ вшановує пам'ять людини яскравого самобутнього таланту, носія передових революційних тенденцій ХХ століття. У творчості Леся Курбаса знайшов відображення складний діалектичний процес формування нових критеріїв у мистецтві.

Література

1. Лесь Курбас. Філософія театру. – К., Основа, 2001.
2. А.Г. Горобенко. ХДАУДТ ім. Т.Г. Шевченка. – К.: Мистецтво, 1979.

3. "Українська культура" 7–8, 1995. К. Жолдак "Центр Курбаса – альтернатива квазіакадемічному началу в культурі".
4. Л. Танюк. Монологи. – Х.: Фоліо, 1994. – С. 30.
5. Ю. Шелех. Поза книжками із книжок – К.: Час, 1998 – С.173–174.
6. "Історія української літератури ХХ ст.": Навчальний посібник за редакцією В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1993.

Л. А. Куц

ТЕАТРАЛЬНІ ШУКАННЯ МАЙСТРА В КОНТЕКСТІ ЕЛІТАРНОЇ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СТРАТЕГІЇ 1920-1930 РОКІВ

Лесь Курбас був ідеологом нового театру, ідеологом удосконалення української людини. Він творив велике мистецтво, щоб відсталий і пригнічений у минулому народ вивести до вершини сприйняття мистецтва загальнолюдського значення. Його називали чародієм сцени, творцем образів нечуваної виразності, режисером з великої літери і навіть театральним інститутом. У повній мірі Курбас розділив долю свого покоління, опинившись у центрі боротьби між пережитками минулого і прогресивними напрямами у культурному житті країни. Творчість Курбаса неможливо розглядати поза літературно-мистецьких пошуків нових форм 20–30 років ХХ століття.

Початок ХХ століття супроводжувався оновленням реалізму, яке стало можливим на загальному тлі модернізму як сукупності літературно-мистецьких тенденцій, що заперечували оголено-натуралістичне письмо. Якщо сприймати модернізм як широке художнє явище, що на зламі століть охопило всі види мистецтва, як естетичну концепцію, тоді стає виразнішою відмінність між напрямами і течіями, які виникли й розвивалися на спільній основі інтенсивного оновлення. В українській культурі всі течії схрещувалися, синкретично поєднувалися, а у першій половині ХХ століття виявилися прийоми та засоби імпресіоністичного мистецтва. Інший шлях оновлення культури пов’язаний з пошуками на романтичній ниві. Романтизм в українській культурі – це не тільки ціла епоха від кінця 20-х до 40-х років ХІХ століття. На межі сторіч внаслідок нових пошуків почав розвиватися неоромантизм як течія чи «стильова хвиля модернізму». Це справді була оригінальна модифікація типу творчості, відомого ще з античних часів. На відміну від реалізму, який на

всіх етапах свого розвитку намагався якнайближче підійти до модельованої дійсності, романтизм цікавився духовним життям особистості, пояснював незвичність її поведінки втручанням не тільки реальних, а й якихось неусвідомлених, надприродних сил. Неоромантизму залишилися притаманними порив до свободи, заперечення сірого, буденного животіння, проте тепер поетизується не герой-одинак, не вибрана виняткова особистість, як у романтиків XIX століття, а звичайна людина, яка не хоче миритися з підневільним існуванням, пристрасно бажає волі для себе і для інших. Це був зовсім новий погляд на завдання літератури щодо художнього дослідження людини. Не наважувався «натовп», не бажав позбутися рабського духу, хоч була непримиренність до тих, хто добровільно зарахував себе до натовпу. Нові митці не протиставляли героя натовпу, а прагли до того, щоб «натовп» розчинився в суспільстві «свідомих особистостей», щоб народилося суспільство гордих, незалежних людей, які ніколи не проміняють свободу на рабство.

Розвиток символізму збагатив літературу незвичайними, яскравими образами, що засвідчила творчість австрійця Рільке, бельгійця Верхарна, норвежця Ібсена. Ця новизна особливо впадала в око, бо символісти принципово заперечували документальну точність і приземленість адептів натуралізму.

На противагу імпресіонізмові, який був «мистецтвом враження», виникає експресіонізм – художній напрям, що ґрунтувався на концепції вираження авторського ставлення до життя. Естетична концепція експресіонізму виявилася у підсиленні лірично-суб’єктивного начала в художньому дослідженні складних соціальних суперечностей життя, намаганні прояснити їх внутрішню, глибинну сутність. Такий підхід позначився й на стилістичній організації синтаксичних конструкцій творів. Експресіонізм – за принципом контрастності – генетично був пов’язаний з імпресіонізмом. Для нього теж властива загострена емоційність, схильність до акцентування альтернативних художніх пояснень життя, зате прямим імпресіоністичним враженням в експресіонізмі протистоїть ірраціональність в освітленні дійсності. Тепер стає зрозумілим, чому експресіоністську творчість образно характеризували як волаюче Я автора, отож, на відміну від імпресіонізму, який прагнув спостерігати, експресіонізм – «не очі, а рот» митця. Експресіонізм започаткував літературно-мистецький авангардизм.

Своєрідним урівноваженням модерністських тенденцій деструктивізму футуристичної практики стали теорія і творчість представників неокласицизму. Найвищим критерієм у художній діяльності була наявність в автора таланту, ерудиції, культури. Досконалий твір з'явиться тільки тоді, твердили неокласики, коли в ньому гармонійно поєднається зміст і форма, коли він позначений високою культурою мислення та поетичного мовлення. Для неокласиків взірцями досконалості були твори античних митців і французьких «парнасців» XIX століття. Неокласики не просто переосмислили традиції мови та образи, вони вкладали у свої твори сучасні ідеї, відтворювали різні сторони української дійсності. В їх творчості – роздуми національно свідомої людини, пов'язані з реальною небезпекою з боку тоталітарної більшовицької системи. Літературна діяльність неокласиків була брутально обірвана сталінщиною.

У творчості Леся Курбаса простежуються всі новітні тенденції культурно-мистецьких шукань початку XX століття, але також можна казати про його тяжіння до ідей неокласицизму.

Загальні зміни у театральному мистецтві післяреволюційних років XX століття супроводжувалися виникненням нових театральних колективів. У січні 1919 р. у Харкові було створено Всеукраїнську раду мистецтв на чолі з відомим поетом О. Гастєвим, а при ній Театральний Комітет (ВУТЕКОМ) під керівництвом режисера і театрального педагога П. Ільїна. Комітет ставив собі за мету «керівництво всім театральним життям на Україні». «Мистецтво повинно бути пролетарським за своїм завданням, революційним за внутрішнім змістом, соціалістичним за настроєм» – так формулюються завдання театрального мистецтва того часу. Виходячи з цього, Театральний комітет розгортає діяльність по влаштуванню мітингів-концертів, реорганізації театральних колективів, проведенні конкурсів на створення нових п'єс і театральних колективів. Основою нового українського державного театру стала пересувна трупа ім. І. Франка під керівництвом Г. Юри, утворена в січні 1920 року у Вінниці. Діяльність театрів того часу (1923–1926 рр.) характеризується напруженим пошуком власного творчого шляху, намаганням пристосуватися до вимог політичної та художньої кон'юнктури, що вступало в суперечність з самою природою театрального мистецтва.

Після XII з'їзду партії (квітень 1923 р.) в Україні почали здійснювати коренізацію місцевих органів влади, впроваджувати в життя

політику «українізації». Почала утворюватися українська преса, розвивались мистецтво, література, театр.

Саме в цей час на небосхилі українського театру з'являється зірка митця нового часу – Леся Курбаса. Олександр Степанович Курбас (1887 – 1937) ще з 1910 року працює у Гуцульському театрі Г.Хоткевича, а згодом (1912 р.) – в театрі товариства «Руська бесіда». Він був просто актором, який привертав увагу глядачів чудовими зовнішніми даними, палким темпераментом, умінням глибоко вникати у зміст мистецького твору. На початку першої світової війни 1914 року Курбас опинився у рідному Тернополі, де організував товариство українських акторів «Тернопільські театральні вечори» та зарекомендував себе талановитим театральним педагогом. У 1916 р. Курбас переходить працювати до Київського українського театру, на сцені якого він з великим успіхом зіграє Збігнева («Мазепа»), Хлестакова («Ревізор»), Вагнера («Казка старого млина»), Романа («Про що тирса шелестіла»). Навколо Курбаса формується гурток молоді, який починає студійну працю. Незабаром актор залишає трупу Садовського і береться за створення «Молодого театру». Творчу основу цього театру складали випускники музично-драматичної школи ім. Лисенка: Самійленко, Смерека, Мануйлович, Прохоренко, Терещенко, Добро вольська, Ватула… Художні принципи колективу формулювалися у статуті, виданому у 1918 р. окремою брошурою: «Товариство на вірі «Молодий театр у Києві». Його фундатори мріяли ставити на своїй сцені твори класиків світової драматургії, а також п'єси сучасних українських авторів, які ще не бачили світла рампи. Театр прагнув розширити не лише тематичні, але й жанрові обрії, намагався осягнути передову театральну культуру. У роботі з акторами О. Курбас вже висуває перші вимоги своєї майбутньої системи: він веде рішучу боротьбу проти гри «нутром», яка, на його погляд, мала в основі неконтрольовані емоції акторів, звертає увагу на культуру жесту, вимагає обов'язкову фіксацію малюнку ролі, підкреслюючи, що головне у мистецьких формах – стиль.

Питанням форми було приділено велику увагу, наприклад, у період роботи над комедією «Горе брехунові» Ф. Грільпарцера. Перед акторами було поставлено завдання грати в стилі комедії дель-арте. Невимушено поводячись на сцені, вони супроводили свої діалоги гострими дотепами, трюками, вдавались до імпровізації. Умовно яскравим було оформлення сцени. Виступаючи проти обмеженості традиційного театру, ведучи

боротьбу з рутиною і натуралізмом, Курбас ставив на сцені далекі від соціальних проблем твори («Етюди» О. Олеся).

У 1920 р. Курбас починає роботу над спектаклем, якому судилося відіграти історичну роль у розвитку українського театру. Курбас мав на меті створити спектакль за поемою Шевченка «Гайдамаки» у жанрі героїко-романтичної народної драми. Режисер вдало використовує прийом античного театру, ввівши хор із десяти жінок – «Десять слів поета». Органічно введений у спектакль, цей хор з'являвся в необхідні моменти і за допомогою світлових ефектів зникав. Вся увага була спрямована на актора. Цьому сприяла умовність в оформленні постанови (художники К. Єлева і В.Лісовський).

Під час громадянської війни студія перетворюється на Державний мандрівний зразковий театр НКО УССР. Цей колектив переїздить до Києва і в березні 1922 р. засновує театральну майстерню (студію) «Березіль», яка незабаром розрослася в Мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ). Саме тоді прозвучали вірші норвезького драматурга і поета Б.М. Бйорнсона як лозунг новоутвореного мистецького колективу:

Я вибираю березіль –
Він ламає все старе,
Пробива новому місце,
Він зчиняє силу шуму,
Він стремить.
Я обираю березіль,
Тому, що він буря,
Тому, що він сміх,
Тому, що в ньому сила,
Тому, що він переворот,
З якого літо родиться.

Вже сама назва театру підкреслювала його мету і завдання: стати буйною весною нового українського театру. Фундатори «Березоля» пізніше писали: «Перед колективом постало завдання колосальної трудності і колосального масштабу: задовольнити соціальне замовлення епохи на тлі попередніх досягнень театральної культури й використання світового майстерства, знайти театрально-мистецькі форми, що в них ідеологія знайшла найліпші втілення, одне слово, утворити театр нашої великої епохи, що за змістом і формою був би близький і зрозумілий

пролетаріатові, не принижував би його культурного рівня, а підносив би його на вищій ступінь культури».

Витоки тих принципів, які були покладені Л. Курбасом в основу його режисерського методу, ми знаходимо в Україні ще у практиці Кропивницького. Ще він казав, що справжній спектакль є художньо завершеним ансамблем, створеним загальними зусиллями виконавців під керівництвом режисера. Принципи його режисури були продовжені П. Саксаганським та М. Садовським, багато корисного для себе почерпнув Курбас у режисурі західноєвропейського театру. Він був добре обізнаний з передовою європейською культурою: режисурою М. Рейнгардта, Г. Крега, Бургтеатру, багатьма акторськими німецькими і австрійськими трупами. Однак перед ними не поставали такі важкі завдання, як перед Курбасом. Вони продовжували традиції майнінгенців, Л. Кронека, а Курбас почав корінну перебудову сучасного українського театру. Курбас пішов на цілину ніким не зорану, до нього прийшла молодь не тільки без театральної, а часто і без загальної освіти. Йому самому довелося складати і викладати курс з майстерності режисури. В розумінні Курбаса режисер – це керівник і вихователь колективу, що сприяє підвищенню загального і культурного рівня його членів, розширенню їх світогляду, вихованню високих принципів громадської моралі. Із суто професійної точки зору режисер мусить поєднувати в собі тлумача п'єси акторам, тобто обов'язки режисера-педагога з обов'язками постановника вистави, організатора всього процесу по її створенню. Основне завдання режисер-постановник має здійснювати через акторів, тому він має бути режисером-педагогом, допомагати акторам створювати сценічні образи. Він повинен бути дзеркалом, що відбиває індивідуальні якості акторів, тобто тим дзеркалом, дивлячись в яке актори знаходять вірне бачення образу. Режисер-постановник має втілити ідею драматичного твору. Це його основне завдання, тому весь творчий процес має одну головну мету: найбільш повно і глибоко за допомогою сценічних засобів розкрити ідею п'єси і втілити у постанові її образи.

Навчання в режисерській лабораторії ділилося на окремі етапи. Перший період був присвячений аналізу літературного твору, пошукам образного рішення вистави в цілому, а також образу кожної дії, епізоду.

Наступний етап – пошуки ритмічного вираження постановки, розташування дії в часі. Окремо виділялись етапи роботи з художником і

композитором. Багато уваги приділяв Курбас проблемам просторового рішення спектаклю (вчив майбутніх режисерів креслити схеми, робити планування), вимагав не лише вміти аналізувати літературний твір, але й готувати режисерський план. Далі йшов найважливіший етап – робота з актором, що починався з розподілу ролей. Масові сцени, їхній характер, пошуки загальної композиції – заключний етап у роботі режисера, який вимагав спеціальної підготовки.

Власні режисерські роботи Курбаса 1922–1924 років мали експериментальний характер, і це також відбилося на його педагогічних шуканнях.

Разом з тим у «Березолі» складалася й система виховання актора. Навчання в студії починалося з практичних занять на спостереження, перевірялися здібності студентів відтворювати життєві факти. Жоден рух, жодна мізансцена, на думку Курбаса, не повинні бути випадковими. Вони повинні мати свою причину. А для цього необхідно вчитися розташовувати матеріал, враховуючи закони розвитку дії, тобто вміти акцентувати монолог, роль. У студії йшла мова про архітектоніку сценічного твору. Щоб досягти безперервного впливу на глядача протягом вистави, режисер і актор, вчив Курбас, мусять оволодіти законами ритмічності, бо ж у ритмі не існує порожнечі.

Говорячи про вплив мистецького твору, Лесь Курбас зауважив, що спектакль буде з цікавістю сприйматися, якщо він матиме життєву, сучасну ідею. Глядач повинен знайти в театрі відповіді на актуальні, хвилюючі питання, лише тоді він буде поважати театр, визнає його необхідним. Саме в цей час, тобто з 1922 по 1924 роки, Курбас розробляє цілу систему засобів перетворення, яка, на його думку, мусила давати творчим працівникам можливість на науковій основі шукати шляхи образного втілення сценічних творів. Метод перетворення образного мислення Курбас протиставляє ілюзорному, натуралістичному копіюванню життя. Суть його методу зводиться до розкриття ідеї вистави всіма засобами сценічної дії, внаслідок чого спектакль стає симфонією. Але творити симфонію повинен митець, котрий ні в якому разі не вдається до ілюстрації дійсності, а здатний за кожним побутовим явищем вбачати суть життя і розкривати її. Курбас вважав, що перетворення – це основний стержень театру. Воно було найбільш складним творчим процесом у роботі актора і режисера. Момент формування конкретного сценічного образу, коли на базі вже знайденого емоційного стану виникає сконденсований, образний вираз, властивий

саме тому явищу або виразу переживань. Перетворення виникає, коли режисер або актор осмислив суть свого сценічного образу чи цілої майбутньої вистави. Воно допомагає глядачеві більш глибоко зрозуміти ідею п'єси, при тому мова йшла не про раціоналістичні явища, а про образно-емоційні розкриття життєвих явищ. У своїх експериментальних виставах Курбас буде вдаватись до різних перетворень, визначаючи їх як психологічні, символічні, образні, дійові, навіть ірреальні.

Пізніше Курбас надавав перевагу просторовим, образним та образно-дійовим перетворенням і майже відмовився від ірреальних. Прикладом останніх може служити композиція у виставі «Газ» Г. Кайзера. Керуючи великою масою людей, режисер створював сцену вибуху газу – складну композицію з людських тіл, яка нагадувала піраміду, потім, в одну мить, вона зникала, а розкидані тіла справляли враження катастрофи. Філософський образ, сповнений соціального змісту – ось що, на думку Курбаса, мав нести театр глядачеві. У цьому полягала суть його іносказання, перетворень, це був шлях до максимального узагальнення. Тому в поняття «мистецького перетворення» Курбас включає досить різнорідні елементи: засоби умовності і прийоми експресії, тропи театральної мови. У цьому відношенні його пошуки були близькими багатьом майстрам театру і кіно: С. Ейзенштейну, Є. Вахтангову, В. Мейєрхольду, О. Довженку, а також Б. Брехту. О. Курбас заперечував театр ілюстративний, він копіював життя.

Від майбутніх режисерів Курбас вимагав майстерного аналізу драми не лише в дійовому аспекті, а й з погляду впливу її на психіку глядача. Для нього необхідними були три основні фактори, які мусили визначати форму спектаклю: 1) драматичний матеріал (автор), 2) сучасність, тобто той громадський історичний момент, коли ставиться п'єса, 3) театральний колектив. У цей період Курбас приходить до висновку, що глядача цікавлять насамперед не переживання героїв, не пристрасті, емоції, настрої, а погляди героїв, їх ставлення до життя. На думку режисера, митець мусить тепер не лише відтворювати на сцені те, що запропонував йому автор п'єси, але й визначити власну точку зору щодо позицій автора. Це означало, що коли текст п'єси не відповідав задумові режисера, він мусив іти далі: редагувати текст або виправляти його. В такому випадку стають можливими скорочення тексту, перетрактування характерів, сценічних ситуацій, додатки у вигляді режисерських інтермедій, прологів та епілогів. Режисер може змінити ідею твору, якщо вона не відповідає його задуму. Курбас іде далі Дідро і

Коклена, вважаючи, що актор-творець не залишається вічно байдужим, а навпаки – і мислить, і почуває у процесі творчості, не тільки «спостерігає крізь сміх і сльози», але ще й оцінює їх, отже у певний спосіб розкриває своє ставлення до них. При цьому Курбас не відмовляється від правди життєвих почуттів на сцені, але вони перестають бути для нього головною метою в мистецтві.

Основну увагу Курбас звертав на масові сцени. «Маси – це не статисти, це музика вистави», – говорив він. Кожний учасник спектаклю мусив був усвідомити в ньому своє місце і роль, ніби музичний інструмент у загальній партитурі. Тому кожний виконавець у заданому ритмі міг органічно вливатись у симфонічне звучання всієї вистави. Як звучить у симфонічному оркестрі соло скрипки чи флейти, так мусили звучати у виставі окремі монологи. Для масових сцен режисер розробив партитуру рухів. Як і багато інших митців, Курбас у 20-ті роки вважав сценічну умовність ознакою сучасності. В основу театральної мови режисер збирався покласти ритм машин, звідси необхідно було виховати нового актора, рухи, інтонації, жести якого повинні підлягати точній фіксації.

На зміну ілюзорності в театр прийшов принцип конструкції. Зі сцени зникають правдоподібні декорації, їх заміняють конструкції, які навіть не нагадують достовірні екстер'єри чи інтер'єри. Конструкції Меллера в спектаклі «Газ» давали лише цікаві можливості для складних мізансцен. Проте вони вимагали від учасників майже акробатичної спритності. Курбас підкреслював, що його театр «прагне знищити образотворчі моменти в спектаклі». Щоправда, ці погляди на сценічні конструкції як на абстрактні місця дії для побудови мізансцен утримувалися недовго. Курбас відмовився пізніше і від методу пластичних перетворень.

Лесь Курбас надавав великого значення зв'язкам театру з глядачем. Він підкреслював роль цих зв'язків у створенні спектаклю і розвитку сценічного мистецтва взагалі. При «Березолі» існувала станція наукової організації, яка розробляла заходи ефективного і доцільного використання часу у творчому процесі, вивчала розподіл та облік праці в театрі. На неї було покладено також обов'язок вивчати проблеми взаємозв'язків між глядачем і театром.

У середині 20-х років «Березіль» був одним з найбільш визнаних за своїм ідейним спрямуванням і оригінальним за формою театральним колективом. Влітку 1925 року «Березіль» вперше побував на гастролях у

Харкові. Показували кращі вистави: «Газ», «Джіммі Хіггінс», «Гайдамаки», «Жакерія», які мали великий успіх у глядача. А вже в середині жовтня 1926 року «Березіль» розпочав перший театральний сезон у Харкові. Театр відкрився прем'єрою п'єси Кромелінка «Золоте черево» в постановці Курбаса. Спектакль не мав успіху серед широкого загалу. Критики казали, що оформлення не відповідало режисерським настановам: майже натуралістичні декорації погано поєднувалися з гострою гротескною режисерською мізансценою. Актор, що грав головну роль, не справився з роллю. Курбас гостро переживав невдачу. Глядачі побачили «Жакерія», «Шпану», «За двома зайцями». У рецензіях, які з'являлися в столичній пресі, відзначалося, що в масовій дії театр досягнув найбільшої досконалості, високі оцінки у глядачів дістали роботи окремих акторів: Бучми, Крушельницького, Сердюка, Чистякової. Однак, за висловом Ю. Смолича, «протиберезільський фронт був ніяк не слабкіший за фронт проберезільський». Необхідно було розширити репертуарні обрії, мобілізувати всю творчу енергію. У спектаклі «Пролог» Курбас вперше використав принцип класичного театру тіней. Незвичайно лаконічним і оригінальним було оформлення сцени.

Режисер продовжує шукати визначення творчого методу театру «Березіль». На дискусії «Шляхи сучасного українського театру» у 1927 році розгорнулася гостра творча суперечка, де протиставлялися два напрями, а точніше два театри – «Березіль» і театр ім. Франка. Проаналізувавши роботу «Березоля», Курбас зауважив, що на першому місці залишатимуться вимоги до ідейної виразності. Бажаючи швидше налагодити контакти з глядачами, театр розширює жанрові обрії. Відразу після прем'єри «Прологу» в репертуарі з'являються нові спектаклі українською мовою («Сава Чалий» Карпенка-Карого, «Король бавиться» Гюго, «Мікадо» Салліване та Джільберта). А далі – прем'єра «Народного Малахія» і звинувачення у невиразності сценічного твору. Філософ Курбас не давав чіткої відповіді на питання: хто ж такий Малахій? Фанатик чи божевільний? П'єсу і виставу звинуватили в ідейній нечіткості. Курбаса не хотіли слухати або не хотіли зрозуміти, коли він на другому театральному диспуті у червні 1929 року говорив про те, що він працює по-новому, шукає нових шляхів, щоб не було сплячки, стабілізації… Курбас наголошував на філософській суті театру, що мусить давати глядачеві матеріал для думки. Але, мабуть, саме з цього театрального диспуту та з нищівної критики «Народного Малахію» бере початок кінець «Березоля» Леся Курбаса. Ще були попереду класична

драма Міллера «Змова Фіаско в Генуї», ревю «Алло, на хвилі 477» Йогансена, «Мина Мазайло» та «97» Куліша, «Диктатура» Микитенка, «Невідомі солдати» Первомайського, «Хазяїн» Карпенка-Карого…

Час вимагав філософського осмислення дійсності, а Курбас був саме тим режисером, який свідомо і цілеспрямовано закладав основи театру філософського по своїй суті і експериментального по формі. Все частіше на сторінках часописів з'являлися дискусії з приводу постановок Курбаса. Критики кажуть, що події побутові режисер підносить до філософських узагальнень.

Останньою постановкою Курбаса в «Березолі» стала вистава Куліша «Маклена Граса». Після гострої критики вистави Курбас склав з себе обов'язки художнього керівника «Березоля».

Митець своїми експериментальними філософськими постановками, шуканнями нових театральних форм випередив час. На рахунку Леся Курбаса 10 театрів від найпершої студії у Тернополі до тюремного Соловецького театру… Він творив завжди, скрізь… Майстер, актор, режисер, він зі своїми театральними студіями став кузнею акторських та режисерських кадрів українського театру. На його рахунку низка постановок, рівних яким не було у Європі. Він перший ставить спектаклі зарубіжних авторів українською мовою… Він перший в історії України Народний артист…

Література

1. Белебеха І. Українська еліта. – Х., 1999.
2. Горбенко А. Харківський театр імені Т.Г. Шевченка. – К., 1979.
3. Мамонтов Я. Український театр у XIX столітті // Дивослово. – 1995. – № 4.
4. Хропко П. Оновлення української літератури на шляхах модернізму // Українська мова і література в школі. – 1999. – № 10.
5. Хропко П. Українська література кінця XIX – початку XX століття // Українська мова та література в школі. – 1991. – № 1.

УЧАСНИКИ КОНФЕРЕНЦІЇ

І.В. Волицька - кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник Львівського інституту народознавства НАН України, науковий співробітник Державного центру театральних досліджень ім. Л. Курбаса

С.І. Гордєєв - канд. мистецтвознавства, професор ХДАК, заслужений діяч мистецтв України, член Національної Спілки театральних діячів України

І.В. Гуляєва - вчитель української мови та літератури зош І-ІІІ ст. № 87

Л.А. Куц - вчитель української мови та літератури гімназії № 13

А.П.Овчиннікова - доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії держави та права Одеської національної юридичної академії

Н.О. Опришко - аспірантка на кафедрі української та світової літератури ХЕПУ ім. Г.С. Сковороди

Я.І. Павлусенко - вчитель української мови та літератури, керівник шкільного методичного об'єднання вчителів української мови і літератури зош І-ІІІ ст. № 126

О.А. Седунова - театрознавець, зав. літ. частини Харківського драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка ("Березіль")

А.М. Сіра - вчитель української мови та літератури Харківської гімназії № 86

А.А.Степанова - доцент кафедри театрознавства Російської академії театрального мистецтва (ГІТІС)

А.В. Узунколєва - аспірант кафедри української та світової літератури ХНПУ ім. Г.С. Сковороди

Н. Цимбал - старший науковий співробітник ХЛМ, старший викладач кафедри сценічної мови ХДУМ ім. І.П. Котляревського

О.І.Чепалов - кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри історії та теорії культури національної муичної академії України ім. П. Чайковського, доцент Харківської державної академії культури

ЗМІСТ

Наукове видання

Великий майстер "Березоля"
До 120-річчя від дня народження
Леся Курбаса

Матеріали науково-практичної конференції
5 березня 2007 р.

Відповідальний за випуск В.Д. Ракитянська,
засл. працівник культури України

Редактор Л.О. Каплун

Підписано до друку Формат паперу 60х84/16 друк. арк., обл.-вид. арк. Папір для множ. апаратів.
Тираж пр. Замовлення №
Ксерокс ХДНБ ім. В.Г.Короленка, 61003, Харків-3, пров. Короленка, 18